



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUIZ CLAUDIO RIBEIRO SALES FONSECA

**O MEIO É A MEMÓRIA: EXPERIÊNCIA E RELATO AUTOBIOGRÁFICO EM
MARCEL PROUST, FEDERICO FELLINI E CARLOS FERNANDO**

Caruaru

2021

LUIZ CLAUDIO RIBEIRO SALES FONSECA

**O MEIO É A MEMÓRIA: EXPERIÊNCIA E RELATO AUTOBIOGRÁFICO EM
MARCEL PROUST, FEDERICO FELLINI E CARLOS FERNANDO**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação Social
da Universidade Federal de Pernambuco,
Centro Acadêmico do Agreste, como requisito
parcial para obtenção do Título de Bacharel
em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof Dr. Amilcar Almeida Bezerra

Caruaru

2021

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier - CRB/4 – 1242

F676m Fonseca, Luiz Claudio Ribeiro Sales.
O meio é a memória: experiência e relato autobiográfico em Marcel
Proust,
Federico Fellini e Carlos Fernando. / Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca. –
2021.
83 f.; il. : 30 cm.
Orientador: Amilcar Almeida Bezerra.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Comunicação Social, 2021.
Inclui Referências.
Memória autobiográfica. 2. Relatos de experiências. 3. Crítica e
interpretação. I. Bezerra, Amilcar Almeida (Orientador). II. Título.
CDD 659.3 (23. ed.) UFPE (CAA
2021-038)

LUIZ CLAUDIO RIBEIRO SALES FONSECA

**O MEIO É A MEMÓRIA: EXPERIÊNCIA E RELATO AUTOBIOGRÁFICO EM
MARCEL PROUST, FEDERICO FELLINI E CARLOS FERNANDO**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação Social
da Universidade Federal de Pernambuco,
Centro Acadêmico do Agreste, como requisito
parcial para obtenção do Título de Bacharel
em Comunicação Social.

Aprovada em: 03/05/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Amilcar Almeida Bezerra (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Artur Almeida Ataíde (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a Andrea Julião, pela força, pela arte, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Veni, vidi, vici. Produzir um trabalho durante uma pandemia é uma conquista potencialmente similar à destes grandes césores da Antiguidade. Enquanto os Neros do nosso tempo colocam fogo – literal e figurativamente – nas pessoas e nos lugares, é sempre um desafio escrever, por mais deliciosa que seja a reflexão acarretada por essa escrita.

No entanto, não seria possível manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo, se não fossem pessoas tão especiais espalhadas por esse canto do mundo.

Okê Arô, Oxóssi!

Agradeço, primeiramente, à minha família, em particular à Andréa, minha mãe. *Todo sobre mi madre.* Desde que eu era criança, empolgado por experiências musicais e poesias de menino, ela esteve ali, a incentivar e estimular esse lado artístico que é, também, tão dela. Durante esse isolamento, entre *lives*, jornais e surtos, acompanhados de Vivi, Cipó, Marie e Yoko Ono (as filhas felinas de dona Andréa), apoiamos um ao outro. E assim o faremos. Este trabalho é para você, pois, já diria um Caetano, “minha mãe é minha voz”.

Agradeço a Amilcar, meu orientador, parceiro musical e amigo que, nas terças gordas e musicais de carnaval, transforma-se num verdadeiro Rei Momo e impera impávido sobre os foliões do Recife Antigo. Obrigado pelas conversas necessárias, pelos conselhos certos, e pela participação direta e sempre cuidadosa na minha evolução nesses quatro anos de universidade. Sigamos compondo, cantando, e fazendo shows. Vida longa a Joana Francesa, essa banda nascida a partir das bênçãos (surreais) de Carlos Fernando!

No meio da selva sem dono da música, da literatura e do cinema, semeada pela câmera silenciosa do tempo, agradeço aos meus colegas de trabalho do Café Colombo, esse portal de jornalismo cultural que tanto me orgulho. É sempre muita sorte estar perto de pessoas que acreditam em um projeto e o fazem voar.

Aos professores Diego, Eduardo, Marcelo, Gustavo, Juliana, Iomana, Amanda e tantos outros do corpo docente de Comunicação Social. Somos verdadeiramente abraçados e incentivados por esse curso.

À Kleber Ananias, pela sabedoria que só poderia emanar de um filho de Oxalá. À Welton Humberto, pela amizade regada à filosofia e parcerias musicais. À Dyego Mendes e Sarah Coutinho, pela perspicácia e doçura. À Carlos Souza, do Proust Brasil, por partilhar um pouco do seu amor e admiração pelo gênio francês. À Erik Laranjeira, por seu eterno cuidado. À tia Risoleta, Regininha e Romélia, com quem, mesmo durante curtas temporadas, tenho várias memórias boas. Afinal, o que é lembrado vive.

Pelos amigos que existiram, existem e existirão. Contra a monotonia e o mau gosto. Pelas praias e igarapés. Pelos forrós das noites frias de junho em Caruaru. Pelo tambor de terreiro e o carimbó tocado de frente para o rio. Pela terceira margem do Guamá.

Assim sendo, agradeço e rezo para que a fantasia nunca morra.

Ouço que tempo imenso/ Dentro de cada som/ Música que não penso/
Pássaro tão bom (VELOSO, 1978).

Orô oriki/ Tempo/ Mojubá/ Orixá iroko (ASSUMPCÃO, 2016).

a cidade está no homem/ quase como a árvore voa/ no pássaro que a
deixa (GULLAR, 1975).

Contemplava as três árvores; vi-as muito bem, mas meu espírito sentia
que ocultavam algo que não conseguia apreender, como ocorre com os
objetos colocados muito longe de nossos dedos, e que, mesmo que
estendamos o braço, não fazemos mais que acariciar, sem poder
agarrá-los. (PROUST, 2016, p. 573).

RESUMO

A relação da memória com a experiência vivida, em sentido lato, bem como as representações que produzimos a partir dela, sempre foram preocupação de teóricos desde Walter Benjamin, passando por outros como Didi-Huberman (2012) e Beatriz Sarlo (2007). Dito de outra maneira, o questionamento sobre a influência do ato de recordar, consciente ou não, sobre o relato, nutre diversas pesquisas, sejam monografias, dissertações ou teses. No presente trabalho, apresento e busco justificar, respectivamente, a comparação crítica de três produtos artísticos que, apesar de distintos em época, território, e linguagem artística, possuem como matéria-prima a memória: *Crônicas musicais de Caruaru* (2007), álbum de Carlos Fernando, *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), romance de Marcel Proust, e *Amarcord* (1973), filme de Federico Fellini. Com a comparação, pretendemos empreender, sob a forma de um ensaio acadêmico e tendo como base filosófica e metodológica a crítica materialista de Walter Benjamin (1994), uma análise exploratória dos usos das lembranças e suas representações dos lugares de origem para a criação artística e a relação entre memória, experiência e relato autobiográfico.

Palavras-Chave: Memória. Experiência. Relato Autobiográfico. Obras artísticas

ABSTRACT

The relation between memory over the lived experience, in a general sense, besides the representations we create having it as a starting point, always concerned theorists like Walter Benjamin (1994), Didi-Huberman (2012) and Beatriz Sarlo (2007). In other words, the inquiring about the influence on the act of remembering, consciously or not, nourishes many researches, whether graduation's, master's or PHD's works. In this research, I present and justify, respectively, a critical comparison between three objects that, although distincts in matter of time, place and artistic language, have memory as a raw material: *Musical Chronicles of Caruaru* (2007), Carlos Fernando's musical album, *In search of lost time* (1913-1927), Marcel Proust's novel, and *Amarcord*, Federico Fellini's movie released in 1973. With this critical comparison, constructed as an academic essay, and having Walter Benjamin's materialistic criticism as a theoretical basis, we want to enterprise an exploratory analysis of the souvenir and its representations of the places of origin as ground for artistic creation and the relation between memory, experience and autobiographical narrative.

Keywords: Memory. Experience. Autobiographical Narratives. Artistics Objects.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: MODERNIDADE, NARRATIVA E AUTOBIOGRAFIA.....	11
1.1	APRESENTAÇÃO DA PESQUISA.....	11
1.2	OBJETIVOS DE PESQUISA.....	17
1.3	JUSTIFICATIVA.....	18
1.4	METODOLOGIA: “EXPLODIR O CONTINUUM DA HISTÓRIA” OU O ANTÔNIMO POSITIVISTA E A CRÍTICA MATERIALISTA.....	20
1.5	ESTRUTURA DE TRABALHO.....	24
2	REFERENCIAL TEÓRICO	26
2.1	REMEMORAÇÃO, AUTOBIOGRAFIA E METÁFORA.....	26
2.1.1	Sobre a rememoração.....	26
2.1.2	Sobre a autobiografia.....	29
2.1.3	Sobre a metáfora.....	31
2.2	PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES: PROUST, FELLINI E FERNANDO.....	33
2.2.1	Um nilo da linguagem.....	33
2.2.2	“Queima o inverno! Viva a primavera”.....	35
2.2.3	Rua da Matriz.....	38
3	O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DO AVESSO.....	43
3.1	CARUARU É PARIS.....	43
3.1.1	De Brigitte Bardot a Lili.....	49
3.2	“SONO UN GRAN BUGIARDO”.....	54
3.3	O PRESENTE REENCONTRADO.....	79
4	EM BUSCA DA PROVÍNCIA PERDIDA.....	65
4.1	PROVINCIANISMO, MEMÓRIA E METÁFORA.....	65
4.2	O LUGAR, UMA UTOPIA.....	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANDO A ETERNIDADE SE ENAMORA DAS OBRAS DO TEMPO.....	73
	REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO: MODERNIDADE, NARRATIVA E AUTOBIOGRAFIA

1.1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

Desde que se deram por si, os homens tentam conferir sentido à realidade que os cerca, utilizando-se de artifícios, práticas e narrativas para legitimar e entender suas conquistas, derrotas e agruras. Contar histórias ou, para Walter Benjamin (1994) – em seu ensaio “O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov” – “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198), se mostra como a maneira que um grupo, em momentos históricos pré-modernos, encontrava para sustentar suas vivências e sua própria visão de mundo, tornando, assim, a realidade factível e comunicável em comunidade. A narração dependia, além disso, da tradição oral para se disseminar¹. Trovadores, menestrelis, camponeses mais velhos, marinheiros que retornavam de viagem seriam, por conseguinte, responsáveis por um tipo de atividade que nunca se esgotaria, sempre alimentada e continuada pelos que os sucediam.

Entretanto, é possível observar, pouco a pouco, ao longo de processos históricos diversos, o desaparecimento desta maneira de narrar em direção a outras visões de mundo, formas de se contar histórias e *ethos* e *pathos* distintos. Como aponta Benjamin, o apogeu da narrativa dá lugar a um processo de transformação social heterogêneo – e contraditório – que cunhou-se chamar de “modernidade”.

Conforme analisa Berman (1986) – dividindo-o em três fases que se estendem do século XVI ao XX e contemplam marcos como as expansões coloniais e mercantilistas, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial –, o processo modernizador é aquele que atinge “uma unidade de desunidade” (BERMAN, 1986, p. 9), ou seja, um curso histórico que, ao longo de cinco séculos, através de transformações científicas e sociais de larga escala, do desenvolvimento de mercados capitalistas globais e sistemas de comunicação de grande público – os *mass media* –, expandiu o contato entre diversos povos e comunidades, aglutinando-os e, ao mesmo tempo, de forma paradoxal, fragmentando-os: o indivíduo, perdido em meio a tormenta social, estética, ética e comportamental (BERMAN, 1986) gerada pela modernidade, é dono de si e de uma trajetória *sui generis*, mas não sabe o que fazer com todas as possibilidades, referenciais, e caminhos que possui em vista. Desse

¹ Analisa Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se” (1994, p. 201).

frequente desencantamento e desnorteamento, nascem os numerosos indivíduos e períodos modernos em que, de acordo com Karl Marx,

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX, 1978, p. 476-8 *apud* BERMAN, 1986, p. 15).

A partir destes influxos modernos e modernizadores e, podemos destacar, da invenção da imprensa², o ato de narrar, e seu *modus operandi* que dá conselhos, sustenta a experiência e a visão de mundo de um grupo se enfraquece, bem como a tradição oral que lhe é peculiar. O surgimento da estética do romance, que tem no livro sua forma mais típica, constitui-se a partir dessas inúmeras vozes que, desencantadas e perdidas, não procuram nem enxergam mais sentido numa narrativa pré-moderna em que o viver coletivo e individual tendem, muitas vezes, a se confundir, sem que haja contradições: a natureza do romance e da modernidade se mostra irregular e, muitas vezes, incompreensível. Explica Benjamin (1994):

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (p. 201).

Quando nos debruçamos, especificamente, sobre o campo da narrativa autobiográfica, conseguimos observar singularidades que denotam o período moderno. Jean Starobinski (1971), ao desenvolver o tema no artigo “The Style of Autobiography”, compara a estilística de Santo Agostinho e Jean Jacques Rousseau, e lança questionamentos sobre o que seria o gênero e sua relação com o real: cada autobiografia seria uma interpretação pessoal do autor em relação a um passado que só pode ser “evocado no que diz respeito a um presente” (1971, p. 286, tradução nossa).

O *estilo* – termo fundamental para o suíço – que o escritor empregaria na descrição de suas próprias memórias estaria imbuído de um caráter subjetivo e da relação de um presente

²Inventada por Gutemberg por volta de 1450, a Prensa foi fundamental para a produção de larga escala de materiais literários e, por conseguinte, para a disseminação e formação de uma imprensa e um mercado editorial especializado. “A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

específico com um passado. Assim, o autor pode modelar o relato de suas memórias, recriando personagens e passagens conforme as idiossincrasias do presente: o tempo de produção da obra é diferente do tempo nela relatado, e as pessoas trazidas à narrativa, para utilizar uma passagem de Marcel Proust, “ao passo que mudam em relação a nós, mudam em si mesmas” (2016, p. 56). Starobinski, dessa maneira, desenvolve:

[...] É porque o “eu” passado é diferente do “eu” presente que este último pode ser realmente afirmado em todas as suas prerrogativas. O narrador descreve não apenas o que aconteceu com ele em um diferente momento de sua vida, mas acima de tudo como ele se tornou – para além do que ele era – o que é no presente (1971, p. 289, tradução nossa)³

A própria descrição de um mesmo evento do passado, de tal modo, mostra-se permeada por sentimentos conflitantes que tornam impossível uma narrativa estritamente objetiva: Rousseau, em suas “Confissões”, enxerga seu passado tanto como algo romântico, um momento nostálgico em que ele era de fato feliz, quanto como um período obscuro, degradante, inferior a sua velhice tranquila, em que, finalmente, torna-se possível refletir sobre si.

Assim, de que outras maneiras, na modernidade, esse indivíduo (ou esse “eu” descrito pelo autor suíço) utiliza a própria memória para criar imagens e relatos de um tempo e lugar característicos? Na narrativa autobiográfica, enquanto categoria artística, por quais caminhos a memória pode ser entendida como fio condutor entre mundos e temporalidades? É certo que muitos artistas, sejam escritores, diretores de cinema, fotógrafos, compositores ou pintores – a exemplo de Virginia Woolf em “Cenas Londrinas” ou Alfonso Cuarón em “Roma” –, produziram, a partir da memória, uma representação que correspondia, por um lado, ao seu contexto histórico, e por outro, a aspectos subjetivos. A partir da divulgação e ampla notoriedade adquirida por essas obras, as representações nelas contidas passavam a integrar o imaginário coletivo a respeito de um tempo e lugar.

Tendo em mente essas dúvidas e inquietações, intencionamos investigar as possíveis relações entre três obras que, distintas em termos de território, época, e linguagem artística, têm em comum a representação – e, poderíamos acrescentar, a criação de metáforas artísticas a partir – das memórias de seus autores: *Crônicas musicais de Caruaru* (2007), álbum musical

³ [...] It is because the past "I" is different from the present "I" that the latter may really be confirmed in all his prerogatives. The narrator describes not only what happened to him at a different time in his life, but above all how he became - out of what he was - what he presently is (STAROBINSKI, 1971, p. 289).

de Carlos Fernando; *Amarcord* (1973), filme de Federico Fellini; e *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), romance do escritor francês Marcel Proust.

Lançado em homenagem aos 150 anos da cidade do interior de Pernambuco⁴, o *Crônicas musicais de Caruaru* tem como idealizador do projeto o produtor e compositor caruaruense Carlos Fernando, que assina, com algumas parcerias, todas as onze faixas. Ao longo das canções, adentramos uma localidade habitada por clubes noturnos, bares cujos donos possuíam aspirações comunistas e ouviam programas de rádio “de Moscou”, e personagens pitorescos que configuram uma espécie de quadro memorialístico de uma Caruaru entre os anos 1950 e 1960, época em que Fernando, antes de se mudar para Recife e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, viveu na cidade. Nesse quadro, observamos personagens folclóricos do município misturarem-se a outros do imaginário midiático popular, a exemplo de Charles Chaplin e Nero. Nos arranjos, uma miríade de gêneros musicais ambientam suas histórias, desestabilizando o lugar-comum da alcunha de “Capital do Forró” (SILVA, 2017, p. 16), comumente associada ao município.

Havendo pesquisado a vida de Carlos Fernando e sua obra sobre a cidade natal em outros trabalhos, entendemos que um produto como o *Crônicas* torna-se um valioso objeto estético e comunicacional que, embora importante para Caruaru e sua história, segue desconhecido do grande público. De tal modo, torna-se necessário e interessante discutir aspectos da obra relacionados à memória individual e coletiva, assim como às representações de Caruaru que emanam de suas canções, e teorias em que se torna possível sua análise.

Antes do empreendimento artístico em torno de sua cidade-natal, Carlos Fernando já era um reconhecido produtor e compositor da cena musical brasileira, sendo um dos responsáveis pelo impulso dado à modernização do frevo-canção, ao produzir, de 1979 a 1993, a coletânea “Asas da América”, em que instrumentos tradicionais do gênero misturavam-se a guitarras, baixos e teclados. As faixas – em sua maioria, de autoria de Fernando – eram interpretadas por medalhões da Música Popular Brasileira, a exemplo de Caetano Veloso, Moraes Moreira, Chico Buarque e Elba Ramalho: em um feito único para a época, o “Asas” foi a primeira coletânea no Brasil “a reunir artistas consagrados que faziam parte do *casting* de diferentes *majors*” (BEZERRA, RIBEIRO, 2019, p. 5).

A partir das pesquisas acerca de Fernando e de perceber a escolha do cartaz de *Amarcord* como capa do sexto volume do *Asas da América*, enxergamos no filme italiano uma das obras interlocutoras e, possivelmente, influenciadoras das lembranças musicais do

⁴ Localizada no Agreste Central, Caruaru é a maior cidade do interior de Pernambuco. Entreponto comercial importante desde o século XIX, foi a primeira vila do interior do estado a ganhar o *status* de cidade, em 1857.

compositor: no início dos anos 1970, Federico Fellini (1920-1993), diretor italiano conhecido por longa-metragens como *Le Notti di Cabiria* (1957) e *La Dolce Vita* (1963), volta-se para as personagens e lembranças de Rimini, sua cidade natal, situada no Norte da Itália. Desse retorno memorialístico nasce, em 1973, o filme *Amarcord*.

Em uma estrutura episódica e não-linear, acompanhamos o princípio da primavera na pequena Rimini, e a festa que realizam na grande praça da cidade para marcar a estação e queimar a “Bruxa do Inverno” (FELLINI, 1973); a escola e seus estudantes desobedientes e travessos; o jovem grupo de amigos que possui fantasias sexuais com as mulheres da cidade, especialmente com Gradisca, a *donna* mais bonita de Rimini; a parada fascista e as homenagens ao *Duce*, seguidas de um personagem opositor ao regime – provavelmente inspirado ou imaginado a partir do pai do jovem Fellini – que, ao implantar um gramofone executando a Internacional Comunista na igreja da praça, é preso pelos seguidores de Mussolini e obrigado a ingerir óleo de rícino. Em uma permanente transição entre o trágico e cômico, típica dos filmes fellinianos, observamos resquícios de costumes pré-modernos e, ao mesmo tempo, o impacto da modernidade no dia a dia da cidade: a influência do cinema no imaginário daqueles transeuntes convivia, por sua vez, com a tradicional queima da bruxa na fogueira, signo local do início da primavera.

Seguindo a trilha aberta por Fellini e tendo como um dos principais escopos teóricos a crítica materialista e a teoria acerca do tempo e da linguagem cunhadas por Walter Benjamin (1994), observamos no romance *Em busca do tempo perdido* –, decisivo para as postulações do intelectual alemão, a exemplo do conceito de “citação” (ou *Eingedenken*), e de um ensaio crítico em 1929, intitulado “A Imagem de Proust” –, como a terceira obra a ser comparada, juntamente com a de Fellini e Fernando, nesta pesquisa, em razão de seu caráter desbravador: ao conjugar o romance, a memorialística e diversos outros gêneros literários, Proust procura compreender de que forma nossa memória pode representar o tempo e o lugar, num esforço contínuo de capturar o real, bem como as sensações e sentimentos outrora vividos.

Em 14 de Novembro de 1913, é lançado *No caminho de Swann*, primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, ou *À la recherche du temps perdu*, no título original. Dividido em sete volumes, a *Busca* se tornou, a partir da ótica e da pena de Marcel Proust, escritor e primeira pessoa do romance – podemos, daqui em diante, indicar Proust enquanto aquele que escreve, e Marcel, como personagem e primeira pessoa da história, embora frequentemente eles se misturem –, documento de uma época.

Após beber chá e comer uma *madeleine*, tradicional bolinho francês, Marcel embarca numa torrente de memórias que principia em sua infância em Combray – cidadezinha do

interior da França –, e acompanha sua trajetória enquanto observador e interlocutor da aristocracia francesa, objeto de sátira e desejo do autor, na transição do século XIX para o XX.

Ao produzir, num exercício de rememoração, uma imagem complexa de si e de seus semelhantes nos idos da Terceira República, Proust torna-se dono, para utilizar um termo de Berman (1986), de uma voz “irônica e contraditória, polifônica e dialética” (p. 17), e evoca, de acordo com o crítico Franklin de Oliveira, “a insubstantividade, a dispersão do ser, o contínuo destroçar das coisas” (1971). Sobre a experiência em Combray que inaugura o relato, descreve Proust:

E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim [...] (PROUST, 2016, p. 55).

E com a experiência, o autor se volta para o seu passado na pequena cidade francesa:

E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então distintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2016, p. 57).

Desse modo, a partir dos aspectos específicos das três construções autobiográficas e as cidades e tempos de que elas partem e, ao mesmo tempo, a que se remetem – Proust, na transição entre séculos, com sua Combray; Fellini, na década de 1970, com sua Rimini; e Fernando, em 2007, com Caruaru –, surge o questionamento: que processos comuns de recriação da memória poderíamos apontar? No que condiz às três narrativas autobiográficas, ainda que fundadas em linguagens e mídias diferentes, que imagens e relatos são produzidos por elas, e de que forma estas “ardem em seu contato com o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), ou desviam “a percepção do hábito” e arrancam o espectador do “solo tradicional do senso comum” (SARLO, 2007, p. 41)?

A partir de autores como Jean Starobinski (1971), Georg Otte (1996), Katherine Niemeyer (2014), Antonio Risério (2011), Beatriz Sarlo (2007), Georges Didi-Huberman

(2012), e o supracitado Benjamin (1994), buscaremos compreender, a partir da inquietação fruto da leitura dessas obras, os processos criativos e as condições de produção que guiam Proust, Fellini, e Fernando. Tendo em vista que a experiência necessita de um relato para se fazer ouvir, bem como este relato se constitui onde há experiência comunicável, ainda que seja impossível traduzi-la em sua totalidade, nos perguntamos: de que maneiras o relato subjetivo e – no caso dessas obras – autobiográfico tenta tocar o real, a partir de uma certa percepção que parte do presente em relação a um passado em específico? Ou ainda, de que modos, obras como *Em busca do tempo perdido*, *Amarcord* e *Crônicas musicais de Caruaru* produzem imagens do passado sobre o qual escrevem e do presente no qual são produzidas?

O foco do estudo exploratório e interpretativo tem como intenção, desse modo, perpassar a materialidade das obras e retornar ao seu ponto chave ou sua matéria-prima: as lembranças. Em cada linguagem artística, que semelhanças e particularidades são perceptíveis na representação e recriação de um tempo e lugar existentes? Qual o tratamento dado, sob o ponto de vista da experiência vivida em relação a sua criação estética, à memória autobiográfica no romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, no filme *Amarcord*, de Federico Fellini, e no álbum *Crônicas musicais de Caruaru*, de Carlos Fernando?

1.2 OBJETIVOS DE PESQUISA

a) Objetivo geral:

1. Produzir um ensaio acadêmico sob a perspectiva de uma crítica materialista para estudar os usos da memória como matéria-prima da criação artística, e tendo como objetos as obras *Em busca do tempo perdido*, *Crônicas musicais de Caruaru* e *Amarcord*.

b) Objetivos específicos

1. Definir crítica materialista.
2. Identificar informações relevantes sobre os objetos em websites, jornais, periódicos, e acervos digitais.
3. Investigar o contexto histórico das obras, bem como as condições de sua produção.
4. Identificar metáforas da memória nas obras em questão.

1.3 JUSTIFICATIVA

A relação da memória com a experiência vivida, em sentido lato, bem como as representações que produzimos a partir dela, sempre foram preocupação de teóricos desde Walter Benjamin (1994), passando por outros nomes como Georges Didi-Huberman (2012) e Beatriz Sarlo (2007). Dito de outra maneira, o questionamento sobre a influência do ato de recordar, consciente ou não, sobre o relato, é um motivo que nutre diversas pesquisas, sejam monografias, dissertações ou teses. No presente trabalho e neste tópico em específico, justifico e apresento, respectivamente, a escolha e a comparação crítica de três produtos artísticos que, apesar de distintos em época, território, e linguagem artística, possuem como matéria-prima a memória: *Crônicas musicais de Caruaru* (2007), álbum de Carlos Fernando, *Em busca do tempo perdido* (1913-1922), romance de Marcel Proust, e *Amarcord* (1973), filme de Federico Fellini. Com a comparação, pretendemos empreender, sob a forma de um ensaio acadêmico e tendo como base filosófica e metodológica a crítica materialista benjaminiana, uma análise exploratória dos usos desse capital comum – as lembranças e suas representações – para a criação artística e a relação entre memória, experiência e relato autobiográfico.

Comparar três obras memorialísticas de linguagens artísticas diferentes (música popular, cinema e literatura) mostra-se necessário para o campo da comunicação no que concerne à noção de que a mensagem varia conforme o canal utilizado, apesar de haver, entre as três obras, com a memória, uma ponte criativa comum: a implicação teórica se dá a partir da investigação sobre a maneira como se diferenciam e se aproximam; quais aspectos predominam em uma linguagem em detrimento da outra, por um lado, e quais aspectos as igualam, por outro. Se, de uma parte, nossa memória cada vez mais depende de suportes midiáticos como livros, filmes, canções (NIEMEYER, 2014), de outra parte esses artefatos de comunicação são cada vez mais utilizados como ferramentas para registro e recriação da memória.

Esta discussão se insere num campo mais amplo de preocupações que invadem hoje o campo da comunicação e que responde a demandas emergentes relacionadas às disputas de narrativa sobre a memória coletiva: a partir da ascensão de movimentos populistas e de extrema direita, encabeçados por políticos como Ram Nath Kovind, na Índia, Donald Trump, nos EUA, e Jair Bolsonaro, no Brasil, podemos observar uma tendência nacionalista cuja crescente força deu vazão a revisionismos históricos como os de que, particularmente na

república brasileira, o golpe que se precedeu à ditadura militar teria sido, antes de tudo, uma revolução necessária para espantar o “mal comunista”, e seus torturadores e algozes, mártires. Resgatando um trecho dos trabalhos de Benjamin em que ele afirma ser a memória histórica “a coisa mais importante em nós” (BENJAMIN, 1991, p. 819 *apud* CARVALHO, 2020) o historiador Augusto de Carvalho ressalta que

O retorno ou o movimento até à *razão* ou princípio da existência, o retorno ao passado enfim, não se apresenta nas teses apenas como atitude epistêmica ou procedimento intencional da historiografia. Para Benjamin, o retorno ao passado ocorre mesmo quando não se tem plena consciência ou convicção de sua realidade [...]. Em um mundo que não recusa a *necessidade* do *progresso*, pois *ainda* se surpreende ou se assusta diariamente com a ameaça do espectro negacionista, populista e da guerra e em um tempo que insiste em afirmar a *perfectibilidade* do espírito humano como a identidade insubstituível do fundamento existencial da ação política, quando as forças não-conscientes do aparato irracional da humanidade reativam a capacidade de controlar o destino de sociedades inteiras, e a religião sucumbe ao império da moralização e da violência como doutrina, as teses de Benjamin mantêm sua intransigente relevância (CARVALHO, 2020).

Como o historiador Carlo Ginzburg (2021) argumenta, distinguindo a desrealização da ficção daquilo que seria falso, mas se colocaria como verdade:

A palavra ficção vem do latim, *fictio*, que se referia ao ato do oleiro modelar a argila e depois foi usada para nomear um gênero literário. Na origem, ficção tem a ver com manipulação. Mas ficção não é falsidade. Robinson Crusoe não é mentira, é ficção. Já as *fake news* são ficções que se apresentam como verdadeiras. Logo, são falsas. Os historiadores podem trabalhar com a mentira e a ficção para extrair delas algo que está além da intenção dos autores. Walter Benjamin disse para lermos a história a contrapelo. Para mim, isso quer dizer analisar a evidência histórica contra a intenção dos que a produziram (GINZBURG, 2021).

Desse modo, pretendemos com este trabalho contribuir para a compreensão a respeito de quais caminhos são percorridos pelos referidos artistas em sua recriação memorialística, sabendo, no entanto, que seu *modus* não parte da busca por um relato “verdadeiro” ou “fiel” à realidade: há, neles, uma diferença – e até mesmo uma rejeição – em relação a uma versão supostamente precisa dos fatos, como sugere Agamben (2008).

Ademais, justifico o trabalho pelo fato de, enquanto artista caruaruense, atuante na cena musical da cidade desde 2015, e também como crítico e um dos editores do Café Colombo, portal de jornalismo cultural atualmente sediado no Agreste, ter interesse nos processos criativos e nas suas múltiplas maneiras de serem exercidos, construídos, ou pensados, bem como na história do lugar onde nasci e moro, pois, apesar de grande ser sua

contribuição para a memória afetiva da cidade e para seu reconhecimento nacional, Carlos Fernando continua como um ilustre desconhecido para quase toda a população caruaruense. Sete anos após a sua morte, houve algumas homenagens acerca de sua vida e obra: em 2014, por iniciativa do cantor e compositor Onildo Almeida, foi criado no Museu Memorial da Cidade, em Caruaru, o “Espaço Carlos Fernando” e, no mesmo ano, o produtor foi um dos homenageados do São João; em 2019, a prévia de Carnaval realizada na cidade fundou uma alameda com seu nome. Todavia, no que concerne à especificidade do *Crônicas musicais de Caruaru*, não é possível perceber uma reedição do trabalho, ou um incentivo à sua disponibilização nas plataformas digitais. Em suma, o álbum segue esquecido, com um consumo restrito à donos de sebos, amigos do compositor ou pesquisadores.

1.4 METODOLOGIA: “EXPLODIR O CONTINUUM DA HISTÓRIA”, OU O ANTÔNIMO POSITIVISTA E A CRÍTICA MATERIALISTA

“Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris, c'est mon essence*. [...] Tal faço eu, à medida que vai me lembrando e convindo à construção e reconstrução de mim mesmo”

– Machado de Assis

O crítico literário suíço Jean Starobinski, em um discurso de premiação que tornou-se matéria obrigatória em pesquisas sobre o ensaio, afirma que este é composto por dois caminhos, à primeira vista, paradoxais: um objetivo e outro subjetivo. O grande desafio do ensaísta seria, dessa maneira, “estabelecer uma relação indissolúvel entre essas duas vertentes” (STAROBINSKI, 2011, p. 17), tendo em consideração as complexidades inerentes ao que se busca investigar.

A crítica materialista, por sua vez, entendida e aplicada aqui ao estudo das construções metafóricas da memória nas obras de arte em questão como base filosófica e metodológica, entende a missão do materialista histórico como a necessidade de se “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225) e “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 231), ou seja, explorar e propor relações inesperadas e empáticas capazes de expressar a singularidade histórica do(s) relato(s).

Tenho, neste tópico, a intenção de: a) apresentar o gênero ensaístico, neste trabalho, enquanto uma estilística ou forma literária de se construir a análise que buscamos empreender sobre a memória e os supracitados objetos artísticos; b) expor como método e norte teórico a crítica materialista, tal como pensada pelo crítico e filósofo alemão Walter Benjamin (1994). Intenciona-se, aqui, não apresentar um panorama amplo e detalhado que fuja ao objetivo principal da pesquisa, mas expor as bases pelas quais se pretende dar seguimento a este estudo.

A partir disso, podemos iniciar afirmando que todo excerto sobre o ensaio, mesmo que introdutório, deve “forçosamente começar com Montaigne” (GOMEZ-MARTINEZ, 1999, p. 9 *apud* BANDIM, 2019, p. 52): Michel de Montaigne foi um filósofo francês e fundador de um paradigma que se deu a partir da invenção de um novo sentido ao vocábulo “ensaio”, bem como uma forma de analisar o mundo fundada na aproximação, ou seja, um tipo de estudo que reconhece o seu objeto como “incerto, distorcido e indeterminado” (MARION, 2005, p. 37 *apud* BANDIM, 2019, p. 14) pela própria realidade. Em tese, ao mesmo tempo que o pesquisador busca, incansavelmente, apreender o objeto nos seus menores detalhes, algo sempre lhe escapa. Referindo-se à Montaigne, Starobinski afirma que “o mundo lhe resiste, e lhe é forçoso perceber essa resistência em seu corpo no ato da ‘apreensão’” (STAROBINSKI, 2011, p. 19).

Numa outra via, é possível observar certa resistência com o gênero ensaístico, permeada pela suspeita de tratar-se de um empreendimento científico superficial ou de pouco valor. Curiosamente, apesar de possuir “uma forte ligação com a produtividade acadêmica e com as pesquisas desenvolvidas no seio da universidade” (BANDIM, 2019, p. 47), o ensaio é, muitas vezes, renegado. Starobinski ressalta, não sem alguma ironia:

A universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo para as trevas exteriores, correndo o risco de banir ao mesmo tempo o brilho do estilo e a audácia do pensamento. Visto da sala de aula, avaliado pela banca examinadora de uma tese, o ensaísta é um simpático diletante fadado a juntar-se ao crítico impressionista na zona suspeita da cientificidade (2011, p. 15).

Na mesma linha de raciocínio de Starobinski, podemos aludir à crítica de Walter Benjamin à epistemologia “historicista”, cujos praticantes, ao entenderem o processo histórico como algo universal e homogêneo, em constante progresso linear, afirmavam-se neutros, afastados, ou exatos (BENJAMIN, 1994). Em contramão a essa acepção, e em defesa do materialismo histórico, analisa o teórico alemão: “articular historicamente o passado não

significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994, p. 224). Essa reminiscência, poderíamos ilustrar, trata-se de um indício da realidade que o pesquisador, frustrado do afã de capturar esta por completo, mas determinado a continuar investigando, conseguiu obter; um fragmento que nasce apesar da resistência que o mundo, tal como a Montaigne, aplicou ao estudioso.

De tal modo, relacionar, num exercício de leitura e interpretação, textos de diferentes épocas e lugares, configura-se uma tarefa crítica que busca tocar essa maneira comum com que os artistas partem da memória autobiográfica para compor seus trabalhos, influenciados por suas experiências vividas particulares, mas ao mesmo tempo reconfigurando-as sob a forma de relato presente. Sendo assim, busca-se entender, no que tange à materialidade do relato: o contexto (social, econômico, histórico, cultural, etc.) específico do presente em que o artista compôs sua obra; e, em outra via, a singularidade e idiosincrasias do autor, ou seja, os recursos estéticos – com enfoque, aqui, na memória – que diferenciam o seu relato dos demais: em suma, o desvio (STAROBINSKI, 1971) ou as imagens intrínsecas de cada narrativa que escolhemos analisar.

Ao refletir sobre a relação crítica que Benjamin tece com Marcel Proust e sua obra-prima – especialmente no que tange ao ensaio filosófico *A Imagem de Proust*, escrito pelo teórico alemão em 1929 –, Costa (2019) desenvolve o conceito de crítica materialista, tal como intencionamos utilizar em nosso estudo:

[...] do mesmo modo, a leitura crítica experimental da obra de Proust empreendida por Benjamin, tanto imersão na condição histórico-linguística da obra quanto expansão dos limites convencionais da atividade crítica para além da mera ratificação da obra, terminou por conduzi-lo a uma articulação inovadora entre crítica literária e historiografia. Em seu embate com Proust, Benjamin soube reconhecer como uma questão de fundo proposta pela “Recherche du temps perdu” as interferências mútuas entre linguagem e temporalidade, entre experiência histórica e elaboração linguística, preocupação que se situa, na verdade, no núcleo do pensamento benjaminiano (p. 21).

Ademais, cabe perguntar: de que maneira o gênero ensaístico pode ser útil em nossa investigação e servir de aporte formal para uma crítica materialista? Ao aliar subjetividade com objetividade, análise do “eu” com um olhar sobre o mundo, de que forma essa atitude ensaística e o materialismo histórico podem nos levar a entender o *Crônicas musicais de Caruaru*, *Amarcord* e *Em busca do tempo perdido* e suas pontes autobiográficas? Em primeiro lugar, podemos afirmar que o ensaio permeia as obras: Marcel Proust, em seu *magnum opus*,

prima, de uma forma mais explícita, pelo vai e vem entre relato da experiência e reflexão ensaística; Federico Fellini se debruça sobre sua cidade, em *Amarcord*, ainda que sem as pretensões intelectuais de um Proust, produzindo apontamentos – que se manifestam nas falas de suas personagens – sobre o que está sendo narrado; Carlos Fernando, ao construir seus personagens e lugares, tece relações, recorre à aforismos e inventa metáforas para recriar sua Caruaru. Aludindo ao excerto de Machado de Assis, esses autores constroem e reconstroem a si mesmos e suas lembranças.

Ao escrever sobre o ensaísta e filósofo austríaco Robert Musil, Bandim (2019) enxerga uma semelhança que aproxima o gênero romance do ensaio:

O ensaio também se configura, portanto, na “estrutura intelectual” do romance, nos seus “conceitos” fundamentais e definidores e nas suas linhas de força [...], formando a base do projeto crítico-estético do autor. A potência heurística do ensaio, os traços que o definem como forma de conhecimento e perspectiva crítica, manifesta-se, por exemplo, no tipo de investigação [...] que, dotado de um acurado “senso de possibilidade” (MUSIL, 2006, p. 34) – a capacidade imaginar alternativas ao estabelecido –, “define a aventura a que se propõe como a ‘utopia do ensaísmo’” (CASTRO, 2010, p. 91) – a capacidade de performar um “modo de vida ensaístico”. Sua vida e sua busca são “pautadas pelo ‘perder-se por aí’” do ensaio na narrativa (p. 20)

Em segundo lugar, ao escolher nos aprofundar nessas obras e no potencial criador da memória seguindo a base filosófica da crítica materialista, aludimos ao aspecto racional e subjetivo que permeiam essas criações: espera-se, de um lado, por escrever um romance, compor uma série de canções, ou dirigir um filme, um esforço que, ainda que com métodos heterodoxos, parta de um planejamento, uma dinâmica consciente que corresponda a uma demanda histórica. Por outro lado, o processo criativo inconsciente ou, no nosso caso, memorialístico das obras pode não ser capturado em sua maneira experimental, inquieta, se alocado em caixinhas “positivistas”, ou compartimentado em “mônadas” (BENJAMIN, 1994, p. 231). O método e a teoria da crítica materialista visam a materialidade da obra de arte como um dos caminhos possíveis para se alcançar o seu caráter subjetivo.

Seguindo este raciocínio, a atitude ensaística nos daria a liberdade necessária à análise pretendida. De tal modo esperamos, sob a forma de um ensaio acadêmico, desenvolver uma crítica que explore a tensão entre experiência vivida e obra artística, e que, tal como definiu Starobinski, alie “ciência e poesia [...], compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente” (2011, p. 25-26), buscando, dessa maneira, um conhecimento que se

pauta pela liberdade e, concomitantemente, pelo risco, levando-se em consideração que as três obras possuem diferenças estéticas e materiais entre si.

Por fim, é válido destacar que, no caso específico de Carlos Fernando, a investigação das condições de produção da obra se deu a partir de entrevistas abertas feitas entre 2017 e 2018, com vários amigos e parceiros do compositor. Esse tipo de entrevista, bastante utilizada em pesquisas exploratórias, tem, conforme as definições de Duarte (2006), “como partida um tema ou questão ampla e flui livremente, sendo aprofundada em determinado rumo de acordo com aspectos significativos identificados pelo entrevistado [...]” (p. 65). De tal modo, entrevistar os contemporâneos de Fernando foi basilar para conhecer as particularidades da época de produção e gravação do *Crônicas musicais de Caruaru* e, por consequência, para ampliar nossos conceitos e análises a respeito da própria obra.

1.4. Estrutura do trabalho

A estrutura do trabalho se dividirá em cinco capítulos, contando com o capítulo 1, onde está inserida a “Introdução: Modernidade, Narrativa e Autobiografia” e seus subtópicos: “1.1. Apresentação da pesquisa”; “1.2. Objetivos de pesquisa”; “1.3. Justificativa”; “1.4. Metodologia: ‘Explodir o continuum da História’ ou o antônimo positivista e a crítica materialista”, e “1.5. Estrutura do trabalho”;

Com o capítulo 2, intencionamos, em dois subtópicos, apresentar o referencial teórico, e as primeiras aproximações entre teoria e análise: “2.1. Rememoração, Autobiografia e Metáfora”, que trata, no “2.1.1.”, do ato de rememorar e da crítica materialista enquanto ferramentas importantíssimas para a construção filosófica da investigação, tendo como principal norte ensaios do teórico Walter Benjamin (1994) e de comentadores como Georg Otte (1996), Luís Costa (2019) e Jeanne Marie Gagnebin (1994); no “2.1.2.”, da natureza do relato autobiográfico em relação à experiência viva, isto é, a distinção entre narrativa e realidade, a partir de autores como Jean Starobinski (1971) e Leônia Teixeira (2003); e no “2.1.3.”, da metáfora enquanto artifício decisivo na criação artística, inserindo autores como Gustavo Bernardo (2004) e Georges Didi-Huberman (2012). Após ele, vem o “2.2. Primeiros aproximações e entrecruzamentos: Proust, Fellini e Fernando”, no qual começaremos, respectivamente, a pensar relações entre os objetos analisados e a teoria, bem como as semelhanças que as obras possuem entre si.

No capítulo 3, buscaremos elaborar uma pequena biografia dos três autores, tendo como objetivo a contextualização histórica de produção de cada objeto, e a continuação de

comparações entre eles: “4.1. Caruaru é Paris”, sobre Carlos Fernando, em que abordaremos episódios como a volta ao Recife depois de mais de 20 anos no Rio de Janeiro, novas parcerias, contato mais forte com Caruaru e impulsos para escrever sobre as memórias da juventude, apoiando-nos também no subtópico “4.1.1. De Brigitte Bardot a Lili”, acerca das raízes cinematográficas do caruaruense; “4.2. *“Sono un gran bugiardo”*”, sobre Federico Fellini, sua infância e carreira cinematográfica; e 4.3. O presente reencontrado, sobre Marcel Proust e as desavenças com a aristocracia, o impacto da Primeira Guerra Mundial, e a saúde debilitada e o isolamento como motores para o seu romance.

No capítulo 4, “Em busca da província perdida”, desenvolvemos, de forma propriamente dita, a análise exploratória e comparativa das obras autobiográficas, sua relação com a experiência vivida e os procedimentos comuns para reconstruir artística e esteticamente as próprias lembranças. Dividimos os subtópicos em “4.1. Provincianismo, Memória e Metáfora” e “4.2. O lugar, uma utopia”.

O Capítulo 5, por último, é focado nas considerações finais e na conclusão do trabalho. Como foi descrito anteriormente, não temos, neste trabalho, a intenção de compará-las materialmente, em suas linguagens específicas, mas identificar de que forma a memória pode ser um substrato intrínseco às produções.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 REMEMORAÇÃO, AUTOBIOGRAFIA E METÁFORA

2.1.1 Sobre a rememoração

O que é rememorar? Quando falamos das imagens que produzimos ao lembramos de um determinado evento no passado, buscamos nos aproximar dessa forma de experienciar o real que, para Walter Benjamin, traduz-se num termo conhecido como “rememoração” ou *Eingedenken*. Entendido por Georg Otte, comentador do alemão, também como “citação”, o *Eingedenken* ou o ato de rememorar significa aqui citar um “passado a partir do ponto de vista de um determinado presente” (1996, p. 211) criando, dessa forma, um elo entre dois momentos que, a princípio, parecem díspares.

Em uma profunda reflexão sobre o processo histórico, exposta principalmente no texto conhecido como “Sobre o conceito de história” ou “Teses da História” (1940), Benjamin deflagra uma visão que entende o pesquisador como alguém intrinsecamente situado numa contingência histórica, e não apartado do tempo, afastado ou totalmente imparcial, como outros historiadores sugeriam e buscavam ser.

A visão benjaminiana, dessa forma – a partir da filosofia do alemão Karl Marx e de uma leitura heterodoxa desta, caminhando na contramão de outros estudiosos marxistas –, cunha um conceito em que o tempo e a história são percebidos – aqui utilizando-nos de uma alegoria – não como uma flecha⁵ que encaminha-se sempre para frente, sempre em direção ao progresso “correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano” (BENJAMIN, 1994, p. 229), ou em direção a um ponto final, teleológico, mas como uma espiral que cresce continuamente e, ao mesmo tempo, repete a si mesma, sedimentando-se em diversas camadas temporais.

Em seus escritos, germinados a partir do impacto dos acordos políticos assinados entre Adolf Hitler e Joseph Stalin no auge da Segunda Guerra Mundial, Benjamin critica

a historiografia “progressista”, mais especificamente a concepção [...] de um progresso inevitável e cientificamente previsível [...] que [...] provocará uma avaliação equivocada do fascismo [...]; mas também a historiografia

⁵ Como o cantor e compositor Jorge Mautner escreve na canção “O Passado”: “[...] Em disparada como flecha de Oxóssi/ É tudo um caminho/ No meio do redemoinho [...]”.

“burguesa” contemporânea, ou seja, o historicismo [...], que pretendia revisar o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com seu objeto. [...] (GAGNEBIN, 1994, p. 8).

Para o autor alemão, tanto a forma “progressista” quanto a “burguesa” se sustentavam num conceito de que o tempo seria puramente contínuo ou cronológico. Desse modo, a visão científica com a qual Benjamin rompeu buscava

[...] restringir o trabalho do historiador à detecção do fato puro ("positivo"), querendo evitar a adoção de uma lógica que estabeleça uma ligação entre estes fatos e que dê um sentido à história. Se esta posição, por um lado, representa um contrapeso bem-vindo à visão teleológica totalizante de Hegel, ela peca justamente pelo seu positivismo, ou seja, pelo fato de não levar em conta a posição do historiador enquanto sujeito de um determinado presente e de não considerar este presente como parte integrante da história. Por isto, o *Eingedenken* passa a ser um instrumento nas mãos de Benjamin para superar as falhas do Historicismo, uma vez que possibilita o encontro entre o sujeito e o objeto da história (OTTE, 1996, p. 213).

Pensar o *Eingedenken* em toda sua ambiguidade, portanto, significa pensar o tempo como um estado de combinações infinitas e contraditórias, negativas e/ou positivas, que indicam o progresso ou a barbárie de uma civilização (às vezes ao mesmo tempo), e que constituem essa espiral que avança, mas também alude e recria o seu próprio passado. Trata-se, desse modo, de uma forma de valorizar o presente como algo importante e, devemos acrescentar, determinante no conhecimento da História, e não apenas um ponto casual de onde o historiador parte, sem qualquer consequência nem influência para o resultado final de uma determinada pesquisa historiográfica. Dito de outra maneira, é um trabalho de Sísifo reconstruir o real passado exatamente como ele existiu, mas é possível buscar compreendê-lo, assumindo, não obstante, que tal percepção será sempre incompleta e enviesada: cabe ao pesquisador, assim, assumir uma atitude “modesta” perante o passado que se busca estudar (OTTE, 1996).

Todavia, quando buscamos nos aprofundar especificamente na leitura benjaminiana de um ou mais objetos artísticos, intencionamos apresentar um projeto experimental de crítica materialista. Mas o que seria, de fato, esse tipo de exercício crítico, usado aqui tanto enquanto método vinculado a um estilo ensaístico quanto como teoria aplicada às obras de arte, mais exclusivamente, neste trabalho, às autobiográficas?

Para que possamos iniciar a discussão sobre o modo no qual se constituiria essa crítica materialista, é necessário ter no horizonte o romance *Em busca do tempo perdido* – sucedido, na nossa pesquisa, pelo filme de Fellini e pelo álbum de Carlos Fernando – e o ensaio “A

Imagem de Proust” ou “Para a imagem de Proust”, de 1929, situando este último como ponto de partida dessa crítica em Benjamin.

Longe de afirmar-se enquanto certeza absoluta, este juízo materialista seria construído “a partir da apresentação de múltiplos materiais de leitura destinados a compor uma fisionomia da obra e a fornecer, com sua própria montagem, a leitura crítica” (COSTA, 2019, p. 22). Que materiais seriam esses? As próprias correspondências ou interações, poderíamos afirmar, entre o contexto de produção da obra e as similitudes que a obra tece com o real: de tal modo, o que temos seria um mundo em “estado de semelhança”, isto é, que se constitui a partir de tempos distintos cujas eternas citações e lembranças proporcionam “um trabalho de transformação significativa do passado” (COSTA, 2019, p. 23) a partir da narrativa artística. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin argumenta que

Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas “subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (1994, p. 15-16).

No ano de 1929, em plena República de Weimar que precederia o Terceiro Reich, a obra proustiana era considerada, a partir de uma crítica acadêmica de esquerda, um romance de pouco valor, produto de uma burguesia falida e pouco vinculado às demandas revolucionárias mais imediatas. Benjamin, entretanto, na contramão dessas leituras, busca entendê-la sob outro prisma: negando o caráter platônico de uma “moral” proustiana que pregaria a memória involuntária ou a lembrança como algo “extra-temporal”, ou seja, um signo de desprendimento do tempo possibilitado pela obra artística, o teórico alemão busca ler o romance francês como uma proposta de, na verdade, outra concepção de tempo, opondo-se, como já mencionamos, a um historicismo progressista ou teleológico. Trata-se, para ele, de uma perspectiva que, ao invés de situar-se fora do tempo, torna-se em sua “tensão entre vida e obra literária” (COSTA, 2019, p. 22), isto é, entre presente vivido e passado recriado, um valioso documento histórico e artístico que nasce a partir das memórias do autor para retratar as tensões entre seus diversos “eus” e as classes burguesas e aristocráticas no período de transição do final do século XIX para o início do século XX.

Poderíamos arriscar dizer, em suma, que o passado, mediante o contexto de produção da obra, está sempre sendo atualizado e permeado por inexactidões e figuras de linguagem destinadas a “juntar seus cacos”. A ausência de um “esquema global de interpretação e de

explicação” é, para Benjamin, “não uma falha, mas *uma riqueza*” (GAGNEBIN, 1994, p. 13-14, grifo nosso). Caberia, assim, à crítica materialista captar essa “historiografia inconsciente” presente no *medium* artístico e tratar este último como uma forma ainda não expressa ou singular de representar um período histórico: uma forma que Jean Starobinski, ao tratar da autobiografia, tema do nosso próximo tópico, cunhou de “discurso-história” (1971, p. 288): em outras palavras, algo que desenvolve-se tanto na narrativa de eventos passados, normalmente vinculada à História enquanto disciplina, quanto num relato em primeira pessoa, impressionista.

2.1.2 Sobre a autobiografia

“Uma biografia de alguém escrita por ele mesmo” (STAROBINSKI, 1971, p. 285). A partir de uma definição a princípio bastante óbvia, o crítico literário Jean Starobinski procura expor, em seu ensaio “O estilo da autobiografia” (“The style of autobiography”, na versão por nós utilizada), o gênero e suas diversas facetas. No texto, publicado em 1971 em um simpósio de literatura, ele atenta para um caráter essencial para o entendimento das produções autobiográficas: a subjetividade. Esse aspecto – confluyente, inclusive, no próprio ensaio – pode ser caracterizado pelos mais diversos estilos e por igualmente numerosos escritores.

Reiterando a configuração ficcional desse tipo de narrativa e discordando de nomes como Philippe Lejeune (1975), que pregavam uma visão mais estrita e não incluíam “textos de ficção que suscitavam a identidade entre autor e personagem” (TEIXEIRA, 2003, p. 5), Starobinski argumentava que o estilo da autobiografia, dada a (e apesar de) sua multiplicidade, não torna este modelo artístico um retrato estático, mas algo que: se adiciona tempo e movimento; sofre influência da contingência de confecção da obra; e duplica aquele que a produz: este se torna um autor de memórias, e também o próprio eu-lírico do que está sendo narrado (STAROBINSKI, 1971).

Ora, é impossível não lembrar do trecho (um dos raros) em que Marcel Proust cita a si mesmo no romance de sua vida, mais especificamente no quinto volume, *A Prisioneira*. Nele, ao falar da relação dúbia que mantinha com Albertine, mulher pela qual nutria um ciúme patológico, Proust desenvolve: “Reencontrava a palavra, e dizia: – Meu – ou – Meu querido –, ambos seguidos de meu nome de batismo, o qual, atribuindo ao narrador o mesmo prenome do autor deste livro, daria: ‘Meu Marcel’, ‘Meu querido Marcel’” (2016, p. 60). Ainda que de maneiras diferentes, a figura do autor “de fora”, que escreve, compõe, ou dirige, conflui e

contrasta, ao mesmo tempo, e de forma pouco engessada, com o eu da narrativa, desafiando assim a própria concepção de um passado exato transcrito para o texto. Starobinski continua:

Mas, obviamente, o passado não pode ser evocado exceto no que diz respeito a um presente: a “realidade” dos dias idos é apenas aquela da consciência que, hoje, recolhendo sua imagem presente, não pode evitar impor sobre esse passado sua própria forma, seu próprio *estilo* (1971, p. 286, tradução nossa, grifo nosso).⁶

O estilo, dessa forma, assume a tarefa de desestabilizar a relação que se constrói entre o autor, seu próprio passado, e o diálogo que sua obra poderá tecer com futuros leitores. Em seu ensaio sobre as dimensões psicanalíticas do gênero, Teixeira (2003) desenvolve as diferenças entre biografia e a autobiografia, enfatizando o lugar desta última como um relato de si que provoca diversos reconhecimentos por parte do leitor e pode criar um elo entre este e a produção:

Tal narrativa [...] distingue-se da biografia, já que nesta, antes de mais nada, o modelo não precisa ser conhecido pelo narrador [...]. A autobiografia não se encerra na própria narrativa, pois, como história de vida daquele que a redige, envolve e contagia o leitor, abrindo-lhe campos para identificação além do texto [...]. A marca desses momentos em toda a história do sujeito sempre pode ser redimensionada e, portanto, retomada como continuidade do relato antes escrito. Essa qualidade de abertura do texto autobiográfico possibilita ao leitor um terreno fértil para identificações e projeções (p. 4).

De tal modo a autobiografia, em todas as suas possibilidades e estilos, seria um meio para o qual tanto o autor, entrecruzando ou criando um estado de semelhança, para usar uma expressão benjaminiana, entre seu presente específico e o passado relatado, quanto o leitor, projetando-se na narrativa, poderiam se construir e reconstruir, criando novos matizes sobre suas próprias vidas.

Tanto Teixeira (2003) quanto Starobinski (1971) apontam para os impactos do Iluminismo – e da modernidade como um todo – para a autobiografia: se compararmos “As Confissões” de Santo Agostinho com “As Confissões” do filósofo Jean Jacques Rousseau, podemos notar que o interlocutor, isto é, aquele para quem o narrador se dirige, é bastante diferente, e denota implicações sobre a fidelidade da narrativa: no primeiro caso, o interlocutor é Deus, e o relato assume a função de verdade absoluta, pois, num contexto histórico tal como o da Idade Média, é “impossível” e condenável mentir para a entidade

⁶ “But, obviously, the past can never be evoked except with respect to a present: the ‘reality’ of by-gone days is only such to the consciousness which, today, gathering up their present image, cannot avoid imposing upon them its own form, its style” (STAROBINKI, 1971, p. 286).

divina; no segundo, o interlocutor é alguém permeado pelo “bom senso e convenções sociais” (STAROBINSKI, 1971, p. 291, tradução nossa), afastando-se dos preceitos divinos e podendo testemunhar, ao longo da narrativa, contradições do autor acerca de seu próprio passado: como mencionamos outrora, ora este assume um semblante saudoso, ora detestável.

Mas o que, em tese, perpassaria os três estilos de autobiografia que nós buscamos analisar? O que é possível observar, em comum, na “recriação de experiência vivida” (STAROBINSKI, 1971, p. 293) das três obras? A metáfora, ao passo que compara e aproxima realidades e personagens, pode ser encarada como um recurso estético que recria o passado de cada narrativa.

2.1.3 Sobre a metáfora

Inicialmente, podemos lembrar da metáfora enquanto uma das muitas figuras de linguagem que aprendemos na escola. Nela, temos a substituição de uma coisa por outra a fim de exercer uma relação de comparação e de intensidade: falamos “veio feito um pé de vento” para dizer que uma pessoa correu muito rápido, mas não que, de fato, ela se transformou numa estranha combinação de pé e de vento.

Entretanto, ao passo que nos aprofundamos neste trabalho, buscamos apresentar essa forma de substituir, aproximadamente, uma coisa pela outra, como algo que ultrapassa a condição de figura de linguagem e se instaura como uma ferramenta cognitiva muito presente nos discursos (LIMA, P. *et al.*, 2010) e, especificamente, nas narrativas autobiográficas.

Para o ensaísta Gustavo Bernardo, no seu texto “Conhecimento e metáfora”, o pesquisador de literatura ou artes em geral cai sempre no problema inevitável da inexatidão: a teoria da arte, talvez mais do que outros ramos científicos, é um campo “rico em aporias” (2004, p. 27), isto é, impasses filosóficos que, graças a diversos raciocínios conflitantes, implicam uma dificuldade notória de se chegar a certezas absolutas.

Opondo-se tanto a críticos mais conservadores que enxergam a metáfora como algo nocivo à ciência e danoso do ponto de vista estético, a exemplo de Mario Bunge (2004) e Alan Sokal (1996), quanto a pesquisadores pós-modernos que, aludindo a um idealismo kantiano, enxergam na realidade nada mais que um jogo de linguagem e metáfora, Bernardo afirma que não se trata de seguir um ceticismo exacerbado nas dinâmicas artísticas, reduzindo-as a esquemas e técnicas quase fechados, nem de aceitar que tudo estaria no campo da linguagem. Na verdade, caberia aos estudiosos não recorrer à dicotomia de um superdimensionamento ou negação da realidade, mas sim diluir a distinção entre existência e

ficção, entre escritor e narrador, entre tempo e linguagem, por exemplo, como termos que se aproximam, se repelem e se misturam, situando-as em sua materialidade e, ao mesmo tempo, em sua capacidade subjetiva de conferir sentido à realidade.

A metáfora, para ele, serviria tanto para iluminar quanto pôr no escuro um ramo científico que, mesmo se propondo exato e rigoroso, a exemplo da Física, pode se utilizar, muitas vezes, de suposições e abstrações. Utilizando-se de um argumento do matemático Martin Gardner (2002) contra ele mesmo, Bernardo expõe o aspecto metafórico do saber:

[...] depois de desqualificar completamente qualquer concepção construtivista do conhecimento, o matemático aceita que a teoria das supercordas seja hoje a última palavra em Física, embora ainda não se possa demonstrá-la cabalmente. Mas, ao se perguntar de que seriam feitas tais supercordas, responde como um construtivista militante: as supercordas seriam “puros” constructos matemáticos. Se as supercordas são o fim da linha, tudo o que existe em nosso universo, inclusive você e eu, é um constructo matemático. É como disse um amigo meu: “o universo parece ser feito de nada, mas, sabe-se lá como, consegue existir” (2004, p. 36)

Esse questionamento de pretensa exatidão – que não partilha da opinião de que uma pesquisa é (ou deve ser) feita de qualquer jeito – resvala, assim, na própria ideia alimentada por alguns teóricos de que haveria apenas um progresso ininterrupto, enquanto que, ironicamente, testemunhamos ao longo da contemporaneidade massacres por bombas nucleares conviverem com experiências de inteligência artificial e vacinas contra epidemias. Aludindo à espiral de Benjamin, poderíamos arriscar dizer que a ciência acumula fracassos, regride, progride, e chega até “a dar um nó nos próprios pés” (BERNARDO, 2004, p. 35) e levar uma queda. A metáfora, assim, enquanto meio de pensar e discutir problemáticas, permaneceria presente nos nossos usos, sejam eles artísticos ou científicos. Como ressalta Bernardo, “por ser dependente da figuração, toda a filosofia estaria condenada a ser literária; pelo mesmo foco, toda literatura é até certo ponto filosófica” (2004, p. 39).

Podemos afirmar, por outro lado, que há o ponto em que um recurso metafórico é tão usado que se desgasta e torna-se um lugar-comum. Caberia, então, ao artista, “ressuscitar” essa metáfora, dar-lhe novos significados, repensá-la, ou então propor metáforas esquecidas, construindo assim relações inusitadas e que fujam desse mesmo lugar-comum. Aludindo ao filósofo Georges Didi-Huberman (2012), é possível concluir que a metáfora, se usada nos discursos como uma forma de preencher as lacunas ou “fragmentos” (BENJAMIN, 1994, p. 226) deixados pela realidade, seria, na narrativa artística, um artifício intencional usado para instaurar e dar intensidade a uma realidade alternativa e ressignificar antigas abstrações. O

fato de não haver compromisso com um pretenso relato factual faria da arte um campo de contínuas experimentações com a metáfora? Se Ortega y Gasset afirma que esta “é a potência mais fértil que o homem possui” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 57 *apud* BERNARDO, 2004, p. 36), que indícios dela podemos encontrar nas obras que se baseiam em lembranças?

2.2 PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES E ENTRECruzAMENTOS: PROUST, FELLINI E FERNANDO

2.2.1 Um nilo da linguagem

No caminho de Swann (1913), primeiro volume da *Busca*, foi sucedido por *À sombra das moças em flor* (1918), *O caminho de Guermantes* (1921), *Sodoma e Gomorra* (1922), e os póstumos *A prisioneira* (1923), *A fugitiva* (1925) e *O tempo recuperado* (1927). Durante muitos anos, o escritor se viu às voltas com ensaios e tentativas de escrever o que se tornaria o seu *magnum opus*.

A linguagem de Proust, caleidoscópica e densa, é composta por longos períodos desenvolvidos a partir de diálogos, descrições e reflexões subjetivas e filosóficas acerca da sua natureza e a dos seus semelhantes. Inquieto artisticamente, em uma busca incessante por acrescentar mais parágrafos e impressões à sua obra, Proust mistura gêneros literários e funde “a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las), tudo aqui excede a norma” (BENJAMIN, 1994, p. 36). Como o autor sofria de asma nervosa – esta foi a mácula que o levou à morte, em 1922 –, um dos fios que compõem sua *poiesis* alia-se, em tese, à esta condição: numa forma de compensar todas as crises respiratórias, sua prosa se torna caudalosa, em busca “de recobrar o fôlego” quando se libertava “do peso das suas reminiscências” (BENJAMIN, 1994, p. 48).

Em outra via, o romance, compondo-se de sete volumes, é pensado de forma “catedralesca”, assemelhando-se a um templo gótico: ao longo de suas 3.000 páginas e entre seus mais de 200 personagens, a obra se estrutura de forma estritamente simétrica, em que o mínimo detalhe – este, rigorosamente escrito –, ainda que oposto a outro, conflui num final que, por sua vez, termina na decisão de Marcel de escrever o que se tornou a *Busca*: o último parágrafo de *O Tempo Recuperado* se alia diretamente ao primeiro de *No caminho de Swann*, numa epifania em que Proust, como afirma o crítico Álvaro Lins, “descobre todo o sentido de

sua existência e ordena sua concepção de arte”, bem como “se decide a recriar um mundo de ideias, sensações e lembranças em forma literária” (LINS, 1952).

Sobre a característica circular e não linear da criação de Proust, poderíamos aludir ao supracitado comentador e pesquisador Georg Otte (1996), que, ao discorrer sobre a noção de temporalidade cunhada por Walter Benjamin, explica não tratar-se de um tempo horizontal, progressivo, e cristalizado, mas sim composto, ao mesmo tempo, por repetição e progressão, como uma espécie de espiral que estaria sempre em contato com o seu início. Explica Otte:

A progressão da espiral, seu crescimento, implica um distanciamento entre dois pontos (entre os dias de dois anos distantes), evidenciando-os como pontos diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição dentro da mesma espiral. De certo modo, o tópico benjaminiano da superposição é a dobradiça entre a progressão e a repetição, entre a diferença e a identidade. (1996, p. 213).

As múltiplas temporalidades, ao longo do romance, mostram-se um tema caro à escrita torrencial do autor: ao conversar com aristocratas Guermantes – ainda que enxergasse neles um esnobismo manifesto – sobre suas linhagens heráldicas, o Narrador reconhece, a partir destas, a predominância de nomes de nobres antigos nas ruas e castelos de Combray, o que o faz pensar na transformação de nomes de pessoas em topônimos, e vice-versa: “Quem sabe [...] se um dia até Guermantes não parecerá outra coisa senão um nome de lugar” (PROUST, 2016, p. 425). No primeiro livro, ao andar pela cidadezinha francesa com seus pais, ainda criança, Marcel enxerga, “afundados na grama”, restos do “castelo dos antigos condes de Combray”, datado da Idade Média, e que em sua época havia se tornado um pátio para os jovens brincarem. Reflete o Narrador:

[...] passado quase misturado à terra, deitado à beira da água como uma pessoa que passeia e se refresca, mas que muito me fazia devanear, e eu acrescentava ao nome de Combray, à pequena aldeia de hoje, uma cidade bem diferente, detendo meus pensamentos em seu rosto incompreensível e antigo que ele meio que escondia sob os botões-de-ouro (PROUST, 2016, p. 150).

Desse modo, somos apresentados, primeiramente, a um Marcel em sua tenra infância, cercado pelos seus pais, sua avó – a quem possui mais estima –, sua adoecida tia Leónie, sempre perto da morte, e Françoise, personagem que, inicialmente cozinheira da casa em Combray, torna-se governanta da mansão dos Proust, já em Paris. Tomando o incidente da *madeleine* e do chá – um dos muitos, ainda que com elementos diferentes, ao longo do

romance – como uma manifestação do que ele chama de memória involuntária, isto é, um lembrar repentino, fruto do esquecimento e de uma lembrança que irrompe à revelia do esforço consciente, Marcel encara as reminiscências de Combray:

[...] algumas imagens conservadas na minha memória, as últimas que talvez ainda existam hoje, e votadas a desaparecer em breve, do que era Combray na minha infância, e como foi a própria cidade que as delineou em mim antes de desaparecer, têm toda a emoção – se é que se pode comparar um obscuro retrato às efígies gloriosas cuja reprodução minha avó tanto gostava de me dar – das gravuras antigas da Ceia ou desse quadro de Gentile Bellini nos quais se veem, num estado que já não possuem hoje, a obra-prima de Da Vinci e o pórtico de São Marcos (PROUST, 2016, p. 149).

O desaparecimento das lembranças, a contradição dos seres, e a atuação impiedosa do tempo sobre estes e sobre a percepção de realidade são temas recorrentes na *Busca*. Aludindo a Didi-Huberman e sua afirmação de que a natureza do relato é “lacunar”, e que “cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210), podemos compreender a metáfora e a criação artística como processos que estabelecem, de maneiras muito particulares, pontes entre este real fugidio e a experiência comunicável. Ao adicionar à própria natureza imprecisa da memória involuntária, provocada por um incidente no presente que se liga ao passado, uma narrativa montada não-linearmente, numa busca incessante que dá nome à própria obra, o artista recriaria seu próprio tempo e lugar, dando-lhe novos contornos baseados em suas próprias reminiscências.

2.2.2 “Queima o inverno! Viva a primavera!”

Amarcord – cujo título, no dialeto romagnolo, significa “Eu me lembro” ou “Eu me recordo” – tem argumento e roteiro assinados pelo próprio Fellini e por Tonino Guerra, parceiro de longa data do diretor e colaborador de nomes como Michelangelo Antonioni e Andrei Tarkovski. A trilha sonora, por sua vez, ficou a cargo de Nino Rota, parceiro musical de Fellini em outras produções, como *La dolce vita* (1960) e *Oito e meio* (1963). Como diretor de fotografia, o também constante Giuseppe Rotunno. À frente da montagem, Ruggero Mastroianni (FELLINI, 1973).

Federico Fellini já era um conhecido realizador na época do lançamento de *Amarcord*. Com o filme de 1973, venceu o Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, ganhando

pela terceira vez o prêmio – os anteriores foram com *Noites de Cabíria* e *Oito e meio*, respectivamente em 1958 e 1964, na mesma categoria, além de um Oscar honorário *a posteriori*, em 1993. Em *Amarcord*, o diretor dá continuidade a uma estética criada por ele mesmo, em que, como aponta Ebert, “[...] todos os seus filmes são autobiográficos de uma maneira ou de outra – preenchendo sua vida, suas fantasias, seus primeiros filmes” (1974, tradução nossa). Ao analisar *Entrevista* (1987), um dos últimos projetos do diretor, Gavin (2015) reforça essa característica felliniana:

O padrão do impasse e do retorno do desejo é a continuação de um tópico bastante familiar para Fellini. Ecoando filmes como “8 e meio” (1963), “O caderno do diretor” (1969), “Os Palhaços”, de 1970, e “Roma” (1972) – os filmes anteriores do diretor sobre o próprio processo de fazer um filme – “Entrevista de Fellini” (1987) aponta que a partir das ruínas de um projeto falido nasce a promessa de novas e emancipadoras energias com um grande potencial cinematográfico (p. 125, tradução nossa).⁷

Não obstante, podemos apontar semelhanças entre personagens e lugares, criadas, recriadas, e citadas por Fellini ao longo de sua filmografia: um dos professores da escola de Rimini aparece pela primeira vez em *Roma*, filme de 1972; O Grande Hotel, por sua vez, é uma constante em filmes desde *Os Boas Vidas* (1953) até *Cidade das mulheres* (1980); Volpina, personagem desgarrada que vaga pela cidade e desperta o interesse sexual de adolescentes e crianças, aparece em *Oito e meio* (1963), dez anos antes, sob o nome de Saraghina. A representação das primeiras descobertas sexuais está ali, ainda que contada e nomeada de maneira diferente, em tempos também distintos. Acerca de críticas de que estaria produzindo sempre o mesmo filme, Fellini argumenta:

“Não no sentido de repetir a si mesmo”, fala ele, explicando que todos os seus filmes são partes do mesmo filme. “É uma longuíssima obra” [...] Para os críticos, o Sr. Fellini passou por diferentes fases. Para o próprio Federico, seus filmes estão todos relacionados. “Se eu sonhasse que todas as minhas produções se encontrassem na praça, elas seriam amigas. Não seria, “Eu sou *Amarcord*. Não chegue perto, *Satyricon*” (GUSSOW, 1974, tradução nossa).⁸

Sempre privilegiando a memória – e também uma espécie de esquecimento “produtivo”, entendido por Proust como fuga às lembranças mecânicas do Hábito (PROUST,

⁷ The pattern of impasse and the rerouting of desire is the reprisal of a familiar Fellini topic. Echoing 8½, A Director’s Notebook, The Clowns (I clowns, 1970), and Roma (Fellini’s Roma, 1972) — the director’s previous films on filmmaking — Interview proposes that out of the ruins of the failed project comes the promise of new emancipatory energies and cinematic potential (p. 125).

⁸ “Not in the sense of repeating oneself,” he said, explaining that all his movies were parts of the same movie. “It’s a very long picture” [...]. For critics, Mr. Fellini has gone through different phases. For Mr. Fellini, his films are all related. ‘If I would dream that all my pictures met in a square — they would all be friends. It would not be, “I’m *Amarcord*. Stay away, *Satyricon*” (GUSSOW, 1974).

2016) –, Fellini parece ter transposto, inconscientemente ou não, uma tradição autobiográfica para o seu cinema. Em que consistiria esse constante recontar presente em boa parte da filmografia felliniana? Ao longo dos anos, a forma com que o diretor relata as suas experiências e o tempo passado muda, graças ao distanciamento de cada presente específico. Na produção de 1973, o fascismo, a morte da mãe, e as vivências sexuais são descritas por um homem de 53 anos, que deixara havia muito a cidade natal. O que esconde a imagem do transeunte que acende a fogueira e clama pela morte da bruxa do inverno, ou a do professor – seria este o próprio Fellini? – que reverencia as raízes célticas e romanas de Rimini, e é frequentador assíduo do Grande Hotel, símbolo do deslumbramento com o cosmopolitismo e a modernidade?

Quando nos remetemos ao conceito de “tempo entrecruzado” (BENJAMIN, 1994, p. 45), temos em mente uma história que não se constitui a partir de períodos de tempo empilhados e cristalizados enquanto “*mônadas*” (BENJAMIN, 1994, p. 231), mas de diversos presentes coabitados por inúmeros passados: um tempo que estaria intrinsecamente atrelado com outros tantos. Numa ilação, é possível lembrar das vestes que Odette Swann, personagem frequente em *À sombra das moças em flor* (1918), segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, ostentava: por mesclar aparatos da última moda com chapéus e rendas de tendências passadas, em busca de conservar “os vestígios do passado”, Odette “envolvia-se na sua toalete como no aparato fino e espiritualizado de uma civilização” (PROUST, 2016, p. 498).

Na primeira cena de *Amarcord*, somos introduzidos, com um plano aberto que contempla um varal, em primeiro lugar, e casas de pedra atrás, a Rimini. O céu está, gradualmente, abandonando o aspecto nublado e tornando-se azul. Vemos pequenas flores que, ao se soltar dos galhos, passam a flutuar, assumindo boa parte do enquadramento. Esses pequenos flocos flutuantes, chamados de *manine* pelas personagens, são os primeiros anfitriões a nos levar pela cidade e pelo filme, bem como representam a incontrolável passagem do tempo e a forma de conduzir a percepção do real, tanto do eu-lírico da narrativa, quanto dos habitantes da localidade: através das *manines*, o *signor* e a *signora* do jardim de uma das casas, a estender roupas no varal, entendem que se inicia a estação primaveril. Através das *manines* – assim como Proust, com a *madeleine* e o chá, e Carlos Fernando com os pássaros da Rua Saldanha da Gama – Fellini retorna à Rimini dos anos 1930. Com certa melancolia, em semelhança à Combray de Proust, as *manines* são os primeiros – e também os últimos, visto que o filme termina na primavera – lances ou rastros do tempo passado que se quis tocar (DIDI-HUBERMAN, 2012), sobre os quais Fellini retoma e reinventa seu processo memorialístico.

Podemos afirmar que a forma com que Federico Fellini recria o próprio passado é permeada por intervenções estéticas, “agoras”, e *tempos entrecruzados*? Afirma o mestre de Rimini: “Não é importante decidir se isso realmente aconteceu na vida do autor” (GUSSOW, 1974, tradução nossa). Ao consultar suas próprias lembranças, o realizador italiano deixa-se intencionalmente levar pela inexatidão da memória para criar o seu mundo.

2.2.3 Rua da Matriz

Compositor e produtor de longa data, Carlos Fernando já tinha algumas das canções presentes no *Crônicas musicais de Caruaru* gravadas por outrem antes de o álbum ser lançado, a exemplo de “Forrozear”, interpretada pelo cantor e compositor Gilberto Gil na coletânea *Forró Brasil – vol. 1*, de 1994 – no *Crônicas*, o cantor e compositor Maurício Oliveira dá vida à esta –, e “Coração do Agreste”, incluída pelo compositor Geraldo Azevedo em seu álbum solo de estreia, em 1976 – interpretada, por sua vez, por Alceu Valença no álbum de 2007. No entanto, as onze canções, na ordem estabelecida, funcionam como um roteiro – ou um perfil – em que se busca contemplar a cidade de Caruaru a partir da ótica e das impressões de um dos seus filhos mais ilustres. A respeito de seu projeto, comenta Fernando:

É um trabalho composto especialmente para uma cidade. Muitos autores já escreveram canções para o lugar em que nasceram. Caymmi, por exemplo, escreveu dezenas de músicas falando da Bahia. Pode-se fazer um disco só com a Bahia como tema, feitas por Caymmi. Este disco, no entanto, é diferente. Eu me sentei e fiz quase todas as músicas pensando em Caruaru e para um único disco (FERNANDO *apud* TELES, 2008, p. 74).

O *Crônicas* contou com a direção musical de Paulo Rafael, guitarrista caruaruense responsável pela produção da maioria dos álbuns do cantor e compositor Alceu Valença; arranjos do próprio Rafael, Geraldo Azevedo e de Geraldo Amaral (estes últimos parceiros do compositor na maioria das canções do álbum); texto de encarte do jornalista e compositor Aluizio Falcão⁹; e pintura de capa de Fernando Florêncio¹⁰.

Introduzindo-nos à obra antes mesmo da música, a pintura de Florêncio reconstrói a Praça José Bezerra, aos pés do morro da cidade, intitulado Bom Jesus e motivo de lendas e folclores a seu respeito. Vemos, em primeiro plano, as casinhas pequenas e coloridas que

⁹ Jornalista e compositor. Autor do livro “Contos das Eras das Canções e Outros Escritos” (2017).

¹⁰ Jornalista e pintor. Foi colaborador da Revista Caruaru Hoje, organizou exposição em homenagem ao escritor Manuel Bandeira e publicou o livro “Figuras e Cores do meu tempo” (2012).

circundam a praça, e as árvores que nascem nesta. Ao fundo, o morro e a igreja incrustada em seu topo. Trata-se de uma primeira incursão no projeto que, de acordo com Falcão, faz “o grande pintor” mergulhar “seu pincel nas tintas do tempo” (FALCÃO, 2007).

Apesar do aspecto interiorano e pacato da pintura, somos levados, no bolero “Night Clube” (Geraldo Amaral/Carlos Fernando)¹¹, canção que abre o *Crônicas*, a um agitado e boêmio clube noturno da cidade, repleto de dança, música e bebidas. Caruaru, em uma maneira diferente à da Combray de Proust, é um caldeirão de imagens extremamente alegres e abertas às influências modernas: evocando imagens quase cinematográficas, uma das influências do compositor, o primeiro retrato da localidade, em contramão à sua alcunha de “Capital do Forró”, se forma a partir de um bolero e de menções à “tangos argentinos”. No caso das prostitutas do clube, representadas na canção de uma forma despida de preconceito, como mulheres livres, o autor as chama de “*girls matutas*”. Aqui, é possível observar uma amálgama cosmopolita entre um termo anglo-saxão e um modo de falar antigo e tipicamente nordestino.

Aqui, cosmopolitismo (ROBBINS, 1992) não compreende apenas um lugar ou uma forma de estar no mundo, mas várias, bem como inúmeras perspectivas possíveis sobre este ser e estar. Tanto nessa canção quanto nas demais, Carlos Fernando desmonta alguns estereótipos sobre Caruaru e sobre o interior de Pernambuco, apresentando a cidade como lócus conectado ao mundo.

Na sequência, “É a Mãe” (Carlos Fernando/ Geraldo Azevedo)¹², um apanhado genealógico e afetivo das mães de amigos de Fernando, artistas contemporâneos, e vultos de Caruaru. Trata-se, harmonicamente, de uma bossa-nova interpretada por Azevedo em um violão sincopado ao modo de nomes do movimento como João Gilberto e Baden Powell. Na percussão, um tamborim e caxixi. Um segundo violão executa um *riff* – um fraseado musical

¹¹ Letra: “No Night Clube de Caruaru/ Era a vida boêmia e noturna da cidade luz/ Com suas girls matutas/ Tão graciosas/ que faziam sexo casual/ Queridas de todos nós no Cone Sul/ No Night Clube tinha um pianista negro e elegante/ Que de vez em quando tocava um Blues/ À meia luz/ Mas quem mandava mesmo no pedaço era Duda Manacá/ Com seu terno branco/ Cantando os tangos argentinos/ Os boleros cubanos/ No Night Clube latino/ De Caruaru”.

¹² Letra: “É a Mãe... De tudo isso aqui/É a Mãe... Do Mestre Vitalino/Que do Alto do Moura se celebrizou/Levando nas asas do vento a cultura popular/Para os museus dourados do mundo/É a Mãe... do pintor Petrônio/É a Mãe... De Onildo Almeida/De Clóvis Pereira e dos irmãos Condé/Que fizeram de sua terra uma forte mulher/É a Mãe... Da Miss Dione/É a Mãe... De Cacho de Côco/De Celso Rodrigues e de Rui Rosal/Nosso Chaplin gordo/Querido de todos nós/É a Mãe... De Luiz Vieira/É a Mãe... De Victor Americano/É a Mãe... De Manezinho Goleiro/De Luiz Pessoa e Larena do Ditador/O primeiro pasquim de toda a região/É a Mãe... Da banda de pífanos/É a Mãe... Do Mestre Calango/De Chico Porto e do guarda Xaxi/Que sempre atrapalhava o trânsito/Com seu apito louco e sem fim (bis)/É a Mãe... De João Lyra Filho/É a Mãe... Do Sargento Ferraz/É a Mãe... Do Poeta Arsênio/É a Mãe... De Nena Martins/É a Mãe... De Coronel Ludugero/É a Mãe... De Iaiá/Do bairro Petrópolis/É a Mãe... De Aristides Veras/O nosso JK”

– que se repete ao final de cada estrofe. O foco, embora seja no violão ao estilo “goteira” dos bossanovistas, abarca também a guitarra de Paulo Rafael, que, num efeito *chorus* (tecnologia capaz de dobrar, na audição, as notas tocadas), inclui alguns acordes, sempre discretos, em uma busca de destacar os instrumentos acústicos.

De tal modo, a intervenção de Rafael pode ser observada como um toque de contemporaneidade que sutilmente contrasta com o tempo e lugar da memória narrada, nos lembrando, assim, do presente do qual partimos. Além disso, somos levados à Caruaru dos anos 1950 e 1960, não pintada com as cores características de um coco ou de um baião, mas de uma bossa nova.

Ao longo da canção, sempre repetindo a expressão “É a Mãe”, Fernando menciona, em primeiro lugar, Mestre Vitalino, artesão em barro que se celebrizou “levando nas asas do vento a cultura popular” (FERNANDO, 2007). Posteriormente, personagens como os irmãos Condé, famosos enquanto literatos, Cacho de Coco, carnavalesco da cidade, e Rui Rosal, “nosso Chaplin Gordo” (FERNANDO, 2007), somam-se à narrativa.

O apreço por nomes que constituem imagetivamente o município é semelhante àquele que Proust possui ao procurar incessantemente pela genealogia das linhagens nobres – predominada pelos Guermantes – que fazem parte da história de Combray. Caracterizado mais como um “prazer estético” que “uma curiosidade histórica” (PROUST, 2016, p. 425), o autor francês desenvolve:

Assim os espaços de minha memória se cobriam aos poucos de nomes que, ordenando-se, compondendo-se uns em relação aos outros, estabelecendo entre eles ligações cada vez mais numerosas, imitavam essas obras de arte acabadas, onde não existe um só toque isolado, onde cada parte recebe sucessivamente da outra a sua razão de ser como ela lhes impõe a sua (PROUST, 2016, p. 421-422).

Os nomes de “É a Mãe” e das demais canções do *Crônicas*, constroem, assim, uma espécie de mitologia das personagens de Caruaru, e tornam-se ao longo do álbum, relacionadas entre si. As conhecemos, nos afeiçoamos a elas, para em seguida conhecer mais sobre suas histórias e feitos, narrados por Carlos Fernando de maneira, como definiu Falcão, “impressionista, sem as minúcias da descrição em prosa”, mas que tornam-se “documentados em sua essência lírica” (2007). Em canções como “Seu Artur do Bilhar”¹³, por exemplo,

¹³ Letra: “Seu Artur do Bilhar tinha os olhos de Jean Paul Sartre/ Não gostava de Quixaba e era tio de Josué de Castro/ Que a direita dizia/ Esse homem só fala da fome (bis)/ Mas enche a barriga todo santo dia/ O bilhar do seu Artur era um lugar engraçado/ De personagens criados no dia-a-dia da luz/ Do bilhar de Seu Artur/ Eu me lembro muito bem/ De Mané Abacate que morreu de infarto/ Atirando num gato pensando que era um ladrão/ No

sétima do álbum, Fernando retorna à descrição dos nomes e reitera a alegria de “personagens criados no dia-a-dia da luz” (FERNANDO, 2007). Em “O Social Guanabara”¹⁴, quinta faixa, ode a um bar da cidade que não possuía portas, decreta: “No meu tempo dourado, eu era quase nu, mas sabia que era feliz, no país de Caruaru” (FERNANDO, 2007).

Ouvimos, em “Rua Saldanha da Gama”¹⁵, última do projeto, de forma gradual, sons de pássaros, que permanecem, de forma sutil – como as *manines* fellinianas – ao longo da canção. Reaparece o violão sincopado de Azevedo, executando um coco de roda, à semelhança de nomes como Jackson do Pandeiro, sucesso nas rádios da cidade durante a década de 1950. Dividindo as vozes com o instrumentista, Geraldo Amaral e Carlos Fernando, numa das raras canções de carreira em que é possível ouvir sua voz.

Como se acompanhássemos, em uma espécie de plano-sequência, o olhar do jovem Carlos, atravessamos as ruas da cidade até chegar ao logradouro que nomeia a faixa musical. Nos primeiros versos, é possível remontar ao açougue público de Caruaru. Perto do matadouro, uma loja de pneus do irmão de Delmon Limeira, que, de acordo com Fernando, era um “homem fidalgo da Saldanha da Gama” (2007). A partir daí, entra-se de vez na rua e no cotidiano de seus personagens: Dona Vavá; Caetano, seu pai; as crianças no jardim; e o tio Mamede, “querido torcedor do Central [...]” (FERNANDO, 2007), são alguns deles.

Ainda que separados fisicamente pelas respectivas carreiras – um, compositor e constantemente em viagens, o outro, jornalista e estabelecido em Caruaru – Fernando reúne, de maneira entrecruzada (BENJAMIN, 1994), o presente e o passado ao mencionar um de seus amigos mais próximos, “Olhando de lado, a casa de Souza Pepeu” (FERNANDO, 2007),

seu telhado/ Do Bilhar de seu Artur/ Eu me lembro muito bem/ De mascote de toquinho de Zé Magóa e de Bambu/ E do Chapéu de Corró/ Eu me lembro muito bem/ Do bilhar de seu Artur” (bis).

¹⁴ Letra: O Guanabara/ Conhecido como o bar de Duda era original/ O velho Guanabara não tinha portas/ Para alegria geral/ De quem dormia tarde ou acordava cedo/ De quem perdia o sono numa manhã fria de junho/ Com a chuva caindo, fininha, fininha (bis)/ O Social Guanabara era assim/ Do china coroadado/ Do garçom Salú/ De Zé Rosa com seu bandolim/ O Social Guanabara era assim/ Do pessoal de teatro sempre em cartaz e de João Belmiro/ eleitor fiel de Miguel Arraes/ No meu tempo dourado/ eu era quase nu/ mas sabia que era feliz/ No país de Caruaru.

¹⁵ Letra: Eu danço coco (bis)/O lactário Amélia de Pontes Vieira em Caruaru/Ficava defronte uma pequena feira/Do açougue público de carne verde/Que tinha um cheirinho danado (bis)/Na esquina do beco a loja de pneus usados/De um irmão de Delmon Limeira/Era um homem fidalgo da Saldanha da Gama (bis)/Dona Vava na janela/As crianças no jardim/Borboletas amarelas/Com cheirinho de jasmin (bis)/Descendo a rua morava meu tio/Meu tio Mamede/Querido torcedor do Central de todo Agreste/Olhando de lado a casa de Souza Pepeu/Mané Grande e seu Coló/Minha tia Toinha/Seu Jotinha Florêncio/Dona Otília vizinha/Quando a bola caía no seu quintal ela não devolvia (bis)/Saldanha da Gama da prole holandesa dos olhos azuis/De Miguel Miranda/Na frente ficava José Araújo e Adélia de Barros/Hercílio enfermeiro e Amélio Cabral/Artista da rádio/Estrela local/No final da rua/Mané Teixeira e Caetano meu pai/Dona Ida Falcão, Paulo de Julia e a venda de seu Dão (bis)/Saldanha da Gama do motor de luz/De Adilson Manteiga, Aluísio Taiada, Humberto Bacalhau/E Pedro Papel/Ai meu deus, que saudade danada (bis)/Saldanha da Gama, que saudade danada (bis)/Eu danço coco, eu só danço coco (bis).

e especular brevemente sobre as raízes históricas da rua em “da prole holandesa dos olhos azuis” (FERNANDO, 2007). Ao final, encaminha-se para outros personagens, reiterando sua “saudade danada” (FERNANDO, 2007).

Encerrando sua epopeia caruaruense com “Rua Saldanha da Gama”, uma de suas canções mais cinematográficas, Carlos Fernando exprime a saudade da terra natal, nos lembrando do motivo de seu empreendimento musical. De forma cíclica, suas reminiscências e a saudade da Rua Saldanha da Gama e de toda a localidade pernambucana podem ser entendidas como *leitmotivs* para o “Night Club” e todo o percurso afetivo do *Crônicas musicais de Caruaru*.

3 O AVESSE DO AVESSE DO AVESSE DO AVESSE

A partir daqui, buscamos criar um panorama acerca da vida dos três autores em análise e entender que aspectos estiveram envolvidos no tempo presente de criação de cada obra e contribuíram para a materialidade destas. Mesmo quando um produto não se caracteriza como autobiográfico, compreender o período de sua criação pode, muitas vezes, ser mais esclarecedor do que apenas uma leitura fechada, atrelada unicamente ao livro, filme ou álbum.

De modo que, ao apontar aspectos históricos que nortearam esses artífices, muitas vezes nos baseamos em biografias, documentários e relatos de contemporâneos, mas também, indispensavelmente, nas próprias obras em análise, aceitando assim o risco de que a História – tal qual o castelo que, na obra kafkiana, K. busca alcançar, apenas contando com depoimentos alheios, bem como a maneira tangencial com que Saramago narra a queda de um rei, ou seja, pela perspectiva do bicho que rói o seu trono – pode nos oferecer caóticos e labirínticos caminhos.

3.1 CARUARU É PARIS

*Nas noites frias da tua cidade, da Rua
São Sebastião até a Rua da Matriz,
passas elegante e garboso, vestindo a
japona do Mané, não era um sonho,
tinha vindo de Moscou.*
– Hiram Fernandes Lima

A história de Carlos Fernando, este artista que recriou a própria cidade em um único álbum, costuma ser contada a partir de diversos relatos íntimos de amigos e parceiros, tanto captados em entrevistas, quanto escritos por eles. Por amigos, entendemos desde garçons de bares situados na conexão Pernambuco-Rio de Janeiro, e que se transformaram em personagens de suas músicas, até pessoas cuja residência se tornava lar de Fernando por dias a fio: como afirma Demóstenes Félix, um de seus conterrâneos, “ele era um tipo *hippie*, e morreu desse jeito. Ia para casa de alguém e passava de 10 a 30 dias. Ficava de casa em casa” (Informação verbal)¹⁶.

¹⁶ Entrevista concedida por Demóstenes Félix. [23 set. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Bezerra e Luiz Ribeiro. Caruaru, 2017. 1 arquivo mp3.

Oriundo de uma família de artesãos e trabalhadores provenientes de Bezerros, município vizinho situado à 101 km de Recife, Carlos Fernando nasceu em Caruaru no dia 19 de Outubro de 1937, e viveu ali até meados dos anos 1960, quando teve que se mudar para Recife, depois São Paulo e, finalmente, para o Rio de Janeiro, onde construiu sua carreira. Entretanto, ainda em Caruaru, tornou-se amigo de vários nomes da política local, como João Lyra Neto – posteriormente vice-governador de Pernambuco.

Parte da família Lyra naquela época, de acordo com o empresário Lamartine Florêncio (informação verbal)¹⁷, se posicionava oficialmente no espectro da direita e centro-direita, o que não impedia, entretanto, de doarem recursos para o “partidão”, como era conhecido o Partido Comunista Brasileiro (PCB), nem de ter em Fernando, situado, com alguma maleabilidade, na esquerda (juntamente com seu irmão, Manuel Messias, este muito mais engajado), um amigo e companheiro de farras.

Em “Banho de Cheiro: Carlos Fernando em pequenas doses”, livro de 2014 organizado por amigos e recheado de *causos* sobre o compositor, Fernando Florêncio nos conta que João Belmiroff, um dos boêmios da localidade, ao ser perguntado sobre um garoto que vivia a imitá-lo, descreve Fernando como alguém conectado com a classe intelectual de Caruaru, um “rapaz da periferia, [...], mas se veste bem, está sempre arrumado e limpo [...]. Parece um jovem inglês bem-sucedido” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 53). Lembra Florêncio, em entrevista:

Todos éramos jovens, tanto eu quanto João Lyra Neto. Mas ele [Carlos Fernando] sempre estava no meio. Todos os nossos encontros eram na Rua da Matriz, ou na escadaria da igreja da rua. Eles chamavam “o Senado”. Iam para lá todos da UDN e PCB. Politicamente, todos seguiam seu caminho, mas todos se davam bem (informação verbal).

Entretanto, mesmo com um forte lado político que desembocou nesta e em outras canções, a exemplo de “Pátria Amada” e “Eu acho é pouco” (já nos anos 1970), Fernando sempre viu na arte – e na amizade – o seu grande campo de atuação. Inicialmente, almejava a carreira de ator, participando, ainda em Caruaru, do Teatro de Amadores da cidade, fundado em 1956 por Arary Marrocos e Argemiro Pascoal (PE, 2021).

Migrando para o Recife entre 1963 e 1964, Carlos envolve-se com expoentes da cena teatral e com o Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado em 1960 pelos educadores Paulo Freire e Germano Coelho, sob a gestão do então prefeito Miguel Arraes (PSB). Dedicado à alfabetização de adultos e à construção de uma consciência política popular, o

¹⁷ Entrevista concedida por Lamartine Florêncio [07 fev. 2018]. Entrevistador: Amilcar Bezerra. Recife, 2017. 1 arquivo mp3.

projeto utilizava da arte e de meios de comunicação como o rádio para implementação de suas propostas pedagógicas. Em razão do golpe militar, foi desarticulado em 31 de março de 1964.

De forma bem-humorada, o diretor de teatro Wellington Lima descreve um encontro com Fernando, ocorrido, por acaso, no ano seguinte à extinção do MCP. Lima, na época um assistente de palco nos teatros pernambucanos, afirma tê-lo conhecido no apartamento do diretor Lucio Bombardi. Carlos estava hospedado ali a pedido do ator Luiz Mendonça. O então assistente descreve o futuro compositor como “também ator de teatro e fotonovela, ex-integrante do extinto MCP” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 132).

Contudo, é ainda em 1965, com o Grupo Raiz, um misto de banda musical, grupo de pesquisa em música popular e companhia teatral, aos moldes do Teatro Opinião (RJ) e do Arena (SP), que Carlos vai se encontrar artisticamente: ele conhece o violonista Geraldo Azevedo e, com ele, o universo da canção.

De Petrolina, atualmente o maior município do sertão de Pernambuco, Geraldo nasceu em 1945 e, por influência da música de João Gilberto, como tantos jovens de sua geração, começou a tocar e a compor temas instrumentais no violão. Dado seu interesse no movimento, cria e apresenta o programa “Por Falar em Bossa Nova”, na rádio Emissora Rural A Voz do São Francisco, primeira da cidade. Em 1962, com apenas dezessete anos, passa a compor a orquestra Sambossa, na qual realiza turnês pelo Nordeste (AZEVEDO, 2021). No ano posterior, chega ao Recife para preparar-se para o vestibular em arquitetura, e começa a frequentar o Grupo Construção, formado por nomes como Teca Calazans e Naná Vasconcelos. Em 1965, é apresentado pelo superoitista, poeta e pensador Jomard Muniz de Britto a Carlos Fernando e, ao lado de outros artistas como Zé Fernando, Débora Brasil, e o próprio Jomard, fundam o Grupo Raiz (VALENÇA, B. *et al*, 2014).

A partir daí, Carlos, ainda vinculado ao teatro, torna-se amigo íntimo de Geraldo. Entre encontros quase sempre regados a uísque e cerveja, decide mostrar ao músico uma peça que havia escrito. Conta Azevedo (*idem*):

[...] Carlos Fernando tinha escrito uma peça, um negócio de Lampião... da maneira que ele escrevia, eu disse, rapaz, você devia fazer letra de música. Tem várias coisas aí que davam pra musicar. Acho que até ele já tinha uma ideia, mas não tinha botado isso pra fora, isso de compor (p. 64).

A primeira canção de ambos foi o frevo “Aquela Rosa”, composto em 1966. De caráter romântico e carnavalesco, a composição descreve a atração entre dois brincantes de blocos diferentes que, a partir dos olhares e do ato de jogar flores (ou pitombas, safra daquela

estação do ano) um no outro, se enamoram: “[...] caminhonetes se enchiam da gente e ficava essa história de um carro com o outro, interagindo” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 64). Juntos, o compositor de Caruaru e o músico de Petrolina a inscreveram, em 1967, no Festival de Música Popular do Nordeste, e ganharam o primeiro lugar.

Um dos fatos importantes da trajetória de Carlos Fernando, ocorrido naquele período, se deu a partir do episódio em que o compositor, acompanhado pelo Grupo Raiz (informação verbal)¹⁸, ciceroneou Gilberto Gil, naquela época em turnê com o álbum *Procissão*, e o levou para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru. O encontro gerou um profundo impacto no compositor baiano e o instigou a relacionar os pífanos ao *Mellotron*, instrumento – absolutamente inovador para a época – usado pelos Beatles, grupo britânico, como parte do arranjo da canção *Strawberry Fields Forever*. Como afirmam Bezerra e Ribeiro (2020): “Todavia, eram aquelas supostas deficiências técnicas as responsáveis por gerar as dissonâncias que Gilberto Gil imediatamente associou ao que havia de mais avançado nos experimentos da música *pop* da época” (p. 158). Essa associação é considerada a semente do que viria a ser o disco seminal *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), encabeçado por, além de Gil, artistas como Gal Costa, Caetano Veloso, Tom Zé e a banda Os Mutantes.

Este evento foi inspiração direta para a canção “Forrozear”, primeira faixa da coletânea *Forró Brasil* (1994) e oitava do *Crônicas musicais de Caruaru* (2007). Talvez a memória mais recente narrada no álbum dos anos 2000, *Forrozear* abre com os versos “No Apertar da Hora/ Periferia de Caruaru/ Onde moravam os Beatles, os Beatles de Caruaru”, em alusão tanto ao lugar na cidade onde surgiu a Banda de Pífanos, quanto à amálgama musical de Gil e do movimento de 1968, que tanto influenciou Carlos Fernando.

Entre o final da década de 1960 e começo dos anos 1970, Carlos Fernando se muda para São Paulo. Se torna, a partir de um convite do citado Geraldo Azevedo e de Alceu Valença, assistente de gravação do álbum “Quadrafônico” (1972), estreia fonográfica da dupla de cantores (VALENÇA, [201?]). No ano seguinte à gravação, é preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) do estado de São Paulo, órgão de repressão da ditadura. Durante o depoimento conferido à Comissão da Verdade em 2013, seu irmão, Manoel Messias, relata:

Carlos Fernando foi preso em São Paulo e eu aqui no Rio. [...] Eles foram na minha casa [em São Paulo], foram vinte pessoas na minha casa e todos foram presos, inclusive Carlos Fernando. Foi na minha casa e foi preso. Alceu

¹⁸ Entrevista concedida por Maria da Paz. [06 abr. 2018]. Entrevistadores: Amilcar Bezerra. Recife, 2018. 1 arquivo mp3.

Valença estava chegando quando viu Carlos Fernando sair preso. Aí despistou, senão ia preso também (SILVA, Manoel Messias da, 2013, p. 13).

Apesar das buscas desesperadas de sua mãe, Iaiá, e dos apelos do então deputado Jarbas Vasconcelos (MDB), pela sua soltura, o compositor passou 60 dias na prisão, sem contato algum com o mundo exterior, em um “ambiente escuro, cujo cubículo não havia entrada para a luz do sol” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 73).

Após sair do cárcere, migra para o Rio de Janeiro e ingressa definitivamente na carreira de produtor e compositor. Passa a produzir shows e acompanhar Valença e Azevedo em turnês. A parceria prolífica, principalmente com Geraldo, faz com que suas canções tomem quase que majoritariamente os álbuns deste, a começar pelo primeiro solo, de 1976. Algumas canções desse LP aludem à prisão tanto do próprio Carlos, quanto de contemporâneos: ao falar de “Cravo Vermelho”, Geraldo Azevedo afirma que, além da referência à mobilização popular portuguesa que consumou a Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974, responsável também por criar um fio de esperança nos afetos contrários à ditadura no Brasil, o trecho “Tem rosa de cor morena, uma verbena pra me enfeitar” apresenta outro detalhe: “Verbena era o nome de uma amiga nossa que foi presa naquela época e entrou para a clandestinidade” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 66).

Com o sucesso da sinergia entre o músico e o compositor – o álbum seguinte de Geraldo, *Bicho de sete cabeças* (1979), apresenta, das 11 canções, sete em parceria com Fernando, com destaque a *O menino e os carneiros*, trilha da novela *Sinhazinha Flor*, que foi ao ar na Rede Globo no ano de 1978 –, os contatos que Fernando foi construindo foram importantíssimos para que, em 1979, lançar pela gravadora CBS (atual Sony Music) o volume inaugural da coletânea *Asas da América*.

Se, inicialmente, havia o auxílio de Azevedo na produção, nos volumes posteriores Fernando passou a exercer a função sozinho. Como o músico conta: “[...] o primeiro fizemos todinho, com Elba. O segundo e o terceiro me envolvi lá na produção, e depois, bicho, ele tomou conta. Já era um projeto dele [...]” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 67). Junto com composições bem trabalhadas e arranjos que fugiam do que o senso-comum da época encarava como frevo-canção, o trabalho foi pioneiro na junção de artistas de diferentes gravadoras em torno do mesmo empreendimento. Sob a batuta quase que integral de Carlos, o projeto voou por seis edições, tendo o último volume estreado em 1993.

Apesar de morar no Rio de Janeiro e alcançar renome nacional com o projeto *Asas da América*, o compositor nunca esqueceu sua cidade natal, nem os seus habitantes. Américo Lima escreve que, durante a década de 1980, em seu “refúgio” em Pendotiba, área urbana de

Niterói, Carlos e o conterrâneo Wilson Aranha viviam contando histórias sobre o município pernambucano: “ali Caruaru era esmiuçada em todos os seus personagens. João Cotó, Lorró, Mamão e Pipica com seu bordão: ‘Seu delegado, não ando na linha porque senão o trem me pega’” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 26). Essas histórias foram o substrato de canções que fizeram parte do Asas, na época, assim como para temas do *Crônicas musicais de Caruaru*.

Seguindo esta trilha, ao nos aprofundarmos nas contingências que antecedem a produção do álbum de 2007, precisamos avançar para os anos 1990 e 2000, em que o sucesso causado pelo Asas, de uma certa maneira, arrefecera. Numa perspectiva distanciada, é possível apontar que o apelo que a música nordestina tivera nos decênios de 1970 e 1980 junto ao mercado musical e ao público mostrava-se reduzido.

Como descreve Rubinho Valença, compositor e ex-presidente da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), boa parte da cena nordestina no sudeste, em meio a crise, se via na necessidade de voltar “para sua terra para garantir o público” (informação verbal). Além disso, as novas tecnologias de gravação, ao passo que barateavam o processo, colocavam em xeque o rendimento dos profissionais envolvidos. Com o projeto de Fernando não era diferente:

Aí é [nos anos 1990] que começa a crise de Carlos Fernando, econômica. Qual é a crise dele? Veja o que vou lhe dizer. Quando ficou barato fazer disco, ele que fazia o “Asas da América”, “Recife Frevoé” e cobrava uma prefeitura ou um patrocinador X e lá botava o custo dele e passava com aquele custo o ano todinho. Um projeto pagava o ano de Carlos Fernando. O dinheiro que mandava para as meninas, o dinheiro para pagar o aluguel, o dinheiro para comer. Para fazer o que ele quisesse. Para viajar. Não é? Aí, essas condições todas foram ficando baratas. O cara que fazia um projeto para gravar um CD, vamos supor 120 mil reais e ele ficava com 30, 40, tá entendendo como é o negócio? A rentabilidade, por conta da pirataria, diminuiu. Aí pega um artista como Carlos Fernando, que não é cantor, que não tinha gravadora, que vivia dos projetos, e ganhava dos projetos como se fosse uma assinatura com uma gravadora, porque ele ficava com aquele dinheiro da produção. Mas o preço, que eu disse que era 120 mil, passou a ser 30. Então cadê os quarenta para passar... viver a vida? Ficava apertado. Embora ele tivesse muita música gravada, com direito autoral no Brasil, você recebe de três em três meses... (informação verbal)¹⁹

A despeito de ter vencido, tornando-se também produtor, a dependência que um compositor que não canta pode sentir em relação aos intérpretes, Carlos, de acordo com os amigos, “nunca se preocupava com aspectos financeiros” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 58) e burocráticos. De tal modo, a necessidade de voltar para o Recife e fazer da capital

¹⁹ Entrevista concedida por Rubinho Valença. [19 set. 2017]. Entrevistador: Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. RECIFE, 2017.

pernambucana seu locus regular de empreitadas artísticas se fazia cada dia mais imperativa. As visitas a Caruaru, que já eram constantes, se tornaram mais intensas. Sempre que ia ao município, o compositor se hospedava na casa de Souza Pepeu, jornalista mencionado no *Crônicas* e um de seus maiores amigos, ou na casa de João Lyra Neto.

De acordo com Geraldo Azevedo, para quem Fernando foi o seu maior parceiro (VALENÇA, B. *et al*, 2014), o compositor sentia gratidão por todos e, principalmente a partir da década de 2000, rememorando cada vez mais a cidade natal e as pessoas que faziam parte dela na sua época, passara a compor, primeiramente com Geraldo Azevedo, músicas sobre essas figuras. Continua Azevedo:

No final, eu senti que ele queria homenagear todas as pessoas que passaram pela vida dele. Já demonstrava isso. Você vê o tanto de nomes que tem ali. Ele começou a compor sempre homenageando uma pessoa. Foi quando eu tive a ideia de fazer um disco chamado “Pessoas” (informação verbal)²⁰.

Além disso, nesse período firmou parceria com Flávio Domingues, empresário e – graças ao estímulo de Carlos – produtor executivo. Após alguns projetos aprovados em editais, Domingues gerenciou aquele que se tornaria o *Crônicas musicais de Caruaru*. O produtor, após algumas tentativas, encontrou patrocínio na prefeitura do município, na segunda gestão do prefeito Tony Gel (2005-2008). Ele conta que o ex-chefe do Executivo municipal adorava o excêntrico Carlos Fernando. Logo após a aprovação do incentivo, a alegria foi tremenda: de acordo com Flávio, o compositor “entrou na sala onde estava acontecendo a reunião. Nesse momento, já entrou cantando ‘Caruaru, azul palavra’” (informação verbal). Dessa forma, Charles – como os amigos gostavam de chamá-lo –, havia encontrado em Domingues uma figura que tornou possível vários de seus projetos, tanto calcados em frevo, quanto em outros gêneros da música popular brasileira.

3.1.1. De Brigitte Bardot à Lili

É importante ressaltar que Fernando teve, a partir da confluência com o Grupo Raiz e personagens supracitados como Geraldo Azevedo e Jomard Muniz de Britto, um campo de interlocução e troca constantes, de modo que, em sua época, não ficou alheio às novas tendências que enxergaram na música popular uma força vanguardista. Uma “antena”, como define o cineasta e jornalista Amin Stepple, o compositor acompanhava com grande interesse

²⁰ Entrevista concedida por Geraldo Azevedo [26 jul. 2018]. Entrevistador: Amilcar Almeida Bezerra. Recife-Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo mp3.

as correntes artísticas brasileiras e estrangeiras, numa perspectiva antropofágica que lhe valeu o título de tropicalista (conferido com certa ironia pelo cantor Alceu Valença), e contribuiu tanto para a alquimia entre frevo-canção e instrumentos elétricos, quanto para o seu estilo lírico. Em biografia sobre Jards Macalé, Coelho (2020) desenvolve reflexões sobre esta geração que viveu um verdadeiro borbulhar artístico:

É a geração que cresce em meio à presença musical de diferentes matrizes norte-americanas (como as variadas formas de *jazz*, as *big bands* e o *rock and roll*), latinas (*rumba*, *tango* ou *bolero*), francesas ou regionais, abrindo perspectivas renovadoras. Uma dessas matrizes [...] se apresenta próxima, fresca e embalada em um nome de acaso que se tornou perene: a bossa-nova. O surgimento do ritmo demarcou na música brasileira uma transformação estrutural em que a presença de um ideário jovem e cosmopolita ligado ao novo se impôs como regra (p. 46).

No entanto, cabe a pergunta: que influências, para além das musicais, estiveram no cerne da formação artística de Fernando? Como afirmamos, ele iniciou a carreira como ator. O rádio e o cinema, com destaque a este último, estiveram presentes desde a infância do compositor, mas não só na dele: como argumenta Barbero (2001), a cultura fílmica pode ser apontada como uma das matrizes de emoções e sonhos no *pathos* de uma América Latina situada entre o final dos anos 30 e começo dos 1950. Se no continente, por um lado, a cultura letrada teve dificuldades de ser implementada, por outro, o consumo de filmes se expandiu em larga escala, e passou a conviver com uma cultura oral pré-moderna, presente ali. A vivência com a cinematografia “fez saltar o mundo carcerário de nossos bares, de nossos escritórios e habitações, de nossas estações e fábricas, que pareciam aprisionar-nos sem esperança” (BARBERO, 2001, p. 33). Indícios da linguagem cinematográfica são percebidos, inclusive, na literatura brasileira dos anos 1940. O escritor Silviano Santiago argumenta:

Na atualidade literária dos anos 1940 até mesmo o texto com linguagem introspectiva (alusão ao *roman d'analyse* do gênero francês, então em voga no Brasil, como reação ao romance de denúncia social nordestino) se dá em linguagem cinematográfica. Trata-se, porém, de um cinema íntimo, onde os olhos do autor são a câmara que se volta para dentro. Os escritores amantes do cinema se voltam extrovertidamente para o cinema, apoiando-se na sua técnica narrativa, para compor os textos propriamente literários (SANTIAGO, 2008, p. 111).

Refletindo o *zeitgeist* da época, para diversos artistas brasileiros e latinoamericanos, falar do cinema é lembrar das descobertas de um vasto e complexo mundo. Autor da biografia *Belchior: Apenas um Rapaz Latino-Americano*, o jornalista Jotabê Medeiros escreve sobre a

canção *Coração Selvagem* e menciona o amor do bardo cearense (nascido, por sua vez, em 1946) pela sétima arte, especialmente pelas estrelas hollywoodianas:

A cinefilia de Belchior transparece já no título e na música-tema, “Coração Selvagem”, que é coalhada de referências ao cinema. “Não se deve entregar seu coração para um selvagem. Quanto mais der, mais forte eles ficam [...]”, diz Holly Golightly, a personagem do filme “Bonequinha de luxo”, de Blake Edwards, baseado no romance de Truman Capote. “Meu coração, cuidado, é frágil/ meu coração é como vidro, como beijo de novela”, canta Belchior. Há um toque de elogio às diferenças também na letra, que cita *en passant* os atores James Dean e Sal Mineo, ambos gays, ícones de Hollywood. “Talvez eu morra jovem, alguma curva no caminho, algum punhal de amor traído, completará o meu destino”. James Dean morreu após bater a toda velocidade com seu Porsche 550 Spyder, em 1955. Sal Mineo, ator de “Juventude Transviada”, foi morto com uma faca no coração em 1976, em um beco de West Hollywood (MEDEIROS, 2017, p. 101-102).

Como descreve Caetano Veloso (nascido em 1942), em seu livro *Verdade Tropical* (1997):

Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. E, se – apesar da extraordinária beleza de Maria Felix – percebíamos como que uma inferioridade do Olimpo da Pelmex, não fazíamos – nem nos parecia concebível que em parte alguma se fizesse – nenhuma diferença de qualidade ou de importância entre as estrelas americanas e as européias. [...] De todo modo, nada nos indicava que Brigitte Bardot fosse ainda que minimamente inferior a Marilyn em número de admiradores, em valor de cachê ou em representatividade do espírito do tempo. Não só nas canções que vim a fazer já nos anos 60 – e que, bem ao gosto da estética pop, ostentavam nomes de celebridades –, os nomes escolhidos foram de estrelas européias (Claudia Cardinale, Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo): no final da década de 50, por um instante interrompi os borrões abstracionistas e pintei um retrato de Sophia Loren a partir da fotografia de uma cena do filme “A mulher do rio” (*La donna del Pó*), um subproduto do neo-realismo. (VELOSO, 1997, p. 32).

Para o intérprete baiano, que naquele período ainda formava suas referências artísticas, um dos acontecimentos mais marcantes de sua vida foi assistir ao filme *La Strada*, de Federico Fellini. Comenta também Veloso que um amigo da época, ao sair da sessão de *I Vitelloni*, outra produção felliniana, falou emocionado: “Esse filme é a vida da gente!” (VELOSO, 1997, p. 33).

No caso de Carlos Fernando, o influxo filmico na juventude também se mostra corrente. Entre salas do Cine Caruaru e do Cine Santa Rosa, o compositor pernambucano, em semelhança com tantos contemporâneos, se encanta com as produções da época: se Azevedo aponta que seu parceiro foi influenciado por nomes como Federico Fellini a ter uma “visão

mais poética do mundo” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 68), Amin Stepple aprofunda essa questão:

Carlos Fernando era adolescente em Caruaru, e tinha uma tia, chamada Beth, bilheteira de um dos principais cinemas da cidade. Ele entrava de graça, então ia para o cinema todo dia. *Logo, a cultura de Carlos foi audiovisual. Ele não tinha uma cultura livresca.* Na fase adulta, ele acompanhou toda a Nouvelle Vague, a história do cinema francês, dos anos 1960 e 1970. [...] Fellini! O gosto dele por cinema era muito mais europeu que norte-americano (informação verbal, grifo nosso).²¹

Apesar de preferir produções européias, Fernando também se emocionava com filmes de Hollywood, a exemplo de “Lili” (1953), dirigido por Charles Walters e estrelado por Leslie Caron, e de produções de Charles Chaplin como “Luzes da Cidade” (1931) e “O Ditador” (1940). Homenageando o compositor com uma espécie de roteiro de sua vida, o conterrâneo Abel Menezes rememora:

Cena 1: Caruaru

Carlos Fernando trabalha na ótica de Ivanildo, ao lado da Livraria Estudantil. Quem sabe se essas lentes iniciais não são metáforas de sua visão ampla? Ator, primeiros passos no teatro de amadores. [...] Cine Caruaru, década de 1950: Lili, um musical com Leslie Caron, uma órfã, um ventríloquo de circo, os bonecos, a trilha sonora: eu passo a vida cantando, ai Lili, ai Lili, ai lô/ o mundo gira depressa/ e nessas voltas eu vou/ quero dançar com você nas Noites Olindenses/ ai Lili, ai Lili, ai Lô/ quero te ver como a Lua/ Bonita e transparente/ fluindo vertentes de amor [...]. Cine Santa Rosa: fomos ver o musical *West Side Story*: Amor, Sublime Amor, de 1961, com Natalie Wood como Maria, irmã do líder de uma gangue porto-riquenha, que se apaixona por Tony, de uma gangue rival. Adaptação livre de Romeu e Julieta. Uma indicação das antenas do poeta. Começava de maneira mais nítida nossa iniciação no cinema (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 12).

Desse modo, a influência do cinema molda a sensibilidade artística desses artífices e inspira, por conseguinte, suas criações: em canções como a citada “Alegria, Alegria”, ou “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, observamos imagens que, rapidamente substituídas por outras, nos lembram os característicos cortes curtos da sétima arte. Lembremos, também, da junção quase casual de “dentes, pernas, bandeiras”, verso da música de Caetano, e os paralelos entre o sangue na mão de José e o sorvete de morango, na composição de Gil (BEZERRA, 2018).

Retornando à obra de Carlos Fernando, a linguagem cinematográfica e seus cortes, montagens, contracampos, planos e *soundtracks* penetravam nas crônicas do compositor,

²¹ Entrevista concedida por Amin Stepple. [30 nov. 2017]. Entrevistadores: Amílcar Almeida Bezerra e Luiz Ribeiro. RECIFE, 2017. 1 arquivo mp3 (120min).

fossem estas frevos, forrós, ou canções desvinculadas desses gêneros. O cinema e seus “borrões cambaleantes, paixão de toda a vida de Carlos Fernando, foram incorporados à linguagem fervente das composições” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 102). Antropófago, o compositor enxergava na imbricação do cinema na música uma possibilidade de revestir sua cidade natal (e a si próprio) de outras camadas, outros cenários: a canção “Hi Lili, Hi Lo”, tema da personagem de Caron no filme de Walters, é citada diretamente no frevo “Noites Olindenses”, interpretado por Caetano Veloso no quinto volume do *Asas da América*, de 1989. Em “Rua da Matriz”, no *Crônicas musicais de Caruaru*, gênios *chaplínianos* se somam às conversações dos bares e cafeterias da cidade.

Refletindo sobre este aspecto, Stepple chama atenção também para a linha tênue entre fantasia e realidade na música do compositor e pelo poder deste de transformar, graças a sua poesia, Caruaru em Paris ou Nova Iorque, e os transeuntes e boêmios da localidade em Jean Paul Sartre ou Alain Delon. Em sua universalidade, “não fazia diferença Rio de Janeiro, Recife, Bahia. Ao mesmo tempo, ele tinha uma sensibilidade para captar a regionalidade, misturando inúmeras referências, de Godard a Carlos Pena Filho” (informação verbal)²². Assinala Bezerra (2018):

Em várias de suas canções Carlos Fernando nos surpreende com cortes, reviravoltas e epifanias. Se no Carnaval – tanto quanto no Cinema – o limite entre realidade e fantasia não se mostra tão nítido, as suas canções reproduzem essa mesma ambiguidade. A utopia de uma vida carnalizada, contudo, não se restringe, na obra de Carlos Fernando, às canções ambientadas no tríduo momesco. Mesmo quando o cenário não é o Carnaval, mesmo quando o gênero não é o frevo, a fantasia está lá. É pena que seja de papel crepom (p. 14).

Lamartine Florêncio, por sua vez, ressalta a capacidade que o amigo tinha de observar, imitar e lembrar dos personagens da juventude no município pernambucano. Em uma maneira semelhante a Fellini, como veremos, Carlos tinha um vivo interesse pelas pessoas: assim como o diretor de Rimini, Carlos era um verdadeiro “repórter, cuja sensibilidade permitia captar aspectos relevantes da vida em sociedade e causos que viraram músicas” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 57).

Se João Belmiroff, na narrativa do próprio Florêncio, afirma que “ser imitado pelo jovem Charles não é só motivo de orgulho, é a glória” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 54), o misto de amor e gratidão – ou a junção de *voir* e *désirer imiter*²³ que Walter Benjamin enxerga

²² Entrevista concedida por Amin Stepple. [21 dez. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Bezerra e Luiz Ribeiro. RECIFE, 2017. 3 arquivos mp3 (94 min).

²³ “Ver e desejar imitar” (tradução nossa).

em Proust (BENJAMIN, 1994) – levava Charles a rememorar figuras excêntricas e revesti-lhes de novas camadas:

Eu perguntava como Carlos conseguia lembrar das pessoas que marcaram ele. Como o Chapéu-Corró, um cara que trabalhava no INSS e jogava sinuca como ninguém. Era ligado à esquerda. Havia Calango e Zé Mago, figuras que adoravam discutir política. E o seu Arthur, que tinha um bilhar. Ele era estrábico. Carlos Fernando chegou e escreveu: “Seu Arthur do bilhar tinha os olhos de Jean-Paul Sartre”. Mas rapaz, que maneira elegante de chamar alguém de zoroastro! Era incrível como ele captava e reproduzia tudo com tanta clareza (informação verbal).

Assim, com um estilo de composição que refletia suas raízes cinematográficas e musicais, e acompanhado por Geraldo Azevedo, seu eterno parceiro, além de Geraldo Amaral e Flávio Domingues, novos colaboradores daquele momento, o *Crônicas musicais de Caruaru* tomou forma e passou, em um modelo semelhante ao *Asas da América*, isto é, como se Fernando fosse um diretor de cinema e os intérpretes, seus atores, a agregar diversos artistas que executavam as canções ora compostas em parceria com Azevedo, ora com Geraldo Amaral, mas sempre com o impressionismo “social-democrata dos beijos populares, materialista angelical” (VALENÇA, B. *et al*, 2014, p. 103), inerente ao caruaruense Charles.

3.2 “SONO UN GRAN BUGIARDO”

Federico Fellini, este grande mentiroso (como ele mesmo se intitula), tem em Rimini, cidadezinha do Norte da Itália, localizada na região litorânea da Emilia-Romagna, seu berço físico e criativo. Nascido em 1920, filho caçula de Ida e Urbano Barbiani, que projetavam no pequeno Federico ora um grande cardeal, ora um renomado médico, Fellini rompeu desde cedo com o contrato familiar: depois de uma breve fuga com o circo quando tinha apenas cinco anos, apaixonou-se pelo cinema. Em uma maneira semelhante ao do jovem Salvatore no filme “Cinema Paradiso” (1988), de Giuseppe Tornatore (ou a paixão imberbe de Carlos Fernando pela sétima arte em Caruaru), Federico viu no Cinema Fulgor, e em sua imponência de teatro, uma forma de conhecer o mundo. A partir do Fulgor, o realizador descobriu na caricatura e no desenho sua primeira vocação. Como afirma a casa que, após alguns hiatos e uma restauração, persiste em Rimini:

Para o cinema Fulgor é o tempo de levantar a cortina novamente. Depois de cinco anos de restauração e reforma, o histórico cinema na Corso d’Augusto

foi devolvido para Rimini e seus habitantes. O mesmo cinema que teve protagonismo na vida e obra de Federico Fellini. O realizador assistiu seus primeiros filmes aqui (incluindo *Maciste In Hell*), e costumava produzir cartazes promocionais em troca de bilhetes para ele e seus amigos. O Fulgor também foi o lugar em que ele se apaixonou pela Gradisca (FULGOR, [200?], tradução nossa).²⁴

De tal modo, Fellini tornou-se, após a temporada no Fulgor, um desenhista constante em jornais e revistas como *La Domenica del Corriere* e – em 1939, já em Roma, após a decisão dos pais de deixar o jovem Federico estudar Direito na capital italiana – a satírica *Marc’Aurelio*. Sua assinatura, naquele período, se dava apenas por “Federico”.

Gradualmente, como no filme de Guido Brignone que fez a cabeça do efebo Fellini, isto é, como o demônio que seduz Maciste, o realizador começou a escrever monólogos e esquetes de comédias para atores e humoristas, a exemplo de Aldo Fabrizi, um romano que lhe abriu as primeiras portas no mundo do cinema. O primeiro grande projeto que Fellini co-roteirizou foi o clássico neorrealista *Roma, città aperta* ou *Roma, cidade aberta* (1945), dirigido por Roberto Rossellini e cujo elenco contou com o próprio Fabrizi no papel de Don Pietro Pellegrini.

Seu primeiro filme como diretor foi *Mulheres e luzes* (*Luci, del varietà*) (1950), em parceria com Alberto Lattuada, seguido por, em 1952, de *O sheik branco* (*Lo sceicco bianco*), já como diretor solo. No entanto, o filme que lhe alçou ao posto de grande nome do cinema italiano foi, no ano seguinte, *I Vitelloni* ou *Os Boas Vidas*. É a primeira produção em que, como o filho que retorna, se volta para as reminiscências de sua cidade natal:

Durante toda a sua carreira Rimini foi a única fonte de inspiração. Na verdade, Rimini é exibida nas caricaturas de atores famosos que Fellini produziu e que foram encomendadas como propagandas pelo então gerente do Cinema Fulgor. Rimini é o pano de fundo em *Amarcord*, *I Vitelloni*, *La Voce della Luna*, *8 ½*, para dizer alguns e, além dos filmes, aparece como ilustrações nos quadrinhos da revista *Marc’Aurelio*, e nos personagens descritos em textos, fotos, e durante entrevistas (FULGOR, [200?], tradução nossa)²⁵.

²⁴ “For the Fulgor Cinema it’s high time to raise the curtain again. After five years of restoration and refurbishment, the historic cinema on Corso d’Augusto has been handed back to Rimini and its inhabitants. The very same cinema that played a leading role in Federico Fellini’s life and work. He watched his first films here (including *Maciste in Hell*) and he used to provide promotional playbills in exchange for free viewings for him and his friends. It is also the place where he fell in love with Gradisca” (FULGOR, s/d)

²⁵ “Over his entire film career Rimini was a unique source of inspiration. In fact, Rimini is featured in Fellini’s caricatures of famous actors which were commissioned as advertisements by Fulgor’s then cinema manager. Rimini is the backdrop in *Amarcord*, *Vitelloni*, *La voce della luna*, *8 1/2* to name a few, as well as being illustrated in the comic strip for the magazine *Marc’Aurelio*, and in the characters described on paper, photos and during the interviews” (FULGOR, s/d).

Após *Os boas vidas*, seguiram-se produções como *La Strada* (1954), protagonizada pela atriz – e esposa de Fellini – Giulietta Masina, que também atuou em filmes posteriores do diretor como *Noites de Cabiria* ou *Le Notti di Cabiria* (1957) e, de 1965, *Giulietta dos espíritos* (*Giulietta Degli Spiriti*), tido como o primeiro longa em cores de Federico.

Se *Amarcord* procura estabelecer uma relação exclusiva com o local de nascimento de Fellini, *Roma*, de 1972, pode ser lido, apesar de ter na capital italiana seu grande eixo narrativo, como um ensaio da produção que seria lançada no ano seguinte: na primeira parte, ambientada nos 1930, aparecem, aqui e ali, personagens que se repetiriam em *Amarcord*, a exemplo do ruivo professor e do andarilho que nos conta a história das *manines*; posteriormente, um jovem chamado Gonzales viaja de uma pequena cidade para Roma em busca de trabalho: ao longo da filmografia felliniana, vários atores se transformaram em *alter ego* de Fellini, sempre com nomes diferentes e certas particularidades.

Ademais, alguns pontos que podemos destacar, basilares para entender o processo criativo do *Maestro* – como seus colegas e amigos costumavam chamá-lo –, estão evidenciados em dois documentários que resgatam entrevistas com o diretor e seus contemporâneos: *Sono un gran bugiardo* ou *Sou um grande mentiroso* (2002), de Damien Pettigrew, e *Che Strano Chiamarsi Federico!* ou *Que estranho chamar-se Federico* (2013), dirigido por Ettore Scola.

Pettigrew destaca-se como um renomado documentarista canadense, diretor de perfis cinematográficos sobre o pintor Balthus e o cartunista Jean Giraud; Scola, por sua vez, possui uma história que confunde-se diretamente com a de Fellini: começou a trabalhar, com uma diferença de oito anos, como desenhista do mesmo Marc’Aurelio em que Fellini iniciou suas atividades em Roma. Posteriormente realizador cinematográfico, ganhou o prêmio de Melhor Direção do Festival de Cannes por *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), e o Globo de Ouro por *Um dia especial* (1977), protagonizado por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. Seu documentário/ensaio/homenagem filmica, lançado três anos antes de sua morte, se mostra tanto um tributo (ambíguo como o próprio Fellini) carregado de amor, carinho e competitividade para com o velho companheiro, quanto um valioso relato de época, ainda que desprezado historicamente.

Scola conta, de uma maneira lúdica, que o *Maestro* costumava dar longos passeios noturnos pelas ruas romanas, sempre em busca de personagens que lhe pudessem trazer inspiração. Conversava com os mais variados tipos humanos, de artistas de circo a mendigos, de aristocratas a prostitutas. Comparando-o a Carlos Fernando, podemos dizer que Fellini era

um “grande convivente”, pois conversar “era uma arte que sempre cultivou” (VALENÇA, B., *et al.*, 2014, p. 43).

Essa eterna procura, assim, desembocava no dia a dia do estúdio 5 da produtora romana Cinecittà: ora, se no filme de Ettore é evidenciado um certo improviso na vida e na arte, na produção de Pettigrew esse aspecto é aprofundado: o roteiro e a relação com os atores era cercada de criações no próprio *set*, muitas vezes durante as gravações. Tullio Pinelli, roteirista e constante colaborador de Fellini, costumava escrever o roteiro na expectativa de que Fellini “mudasse tudo” (PETTIGREW, 2002) tanto na escrita, quanto ao longo das filmagens. Sobre isso, o próprio diretor resume: “[o roteiro] pode se transformar em algo totalmente diferente do que no início se propunha ser” (FELLINI, 1983, p. 140).

Para os atores, particularmente entre estrangeiros como Donald Sutherland, cujo metodismo ia de encontro ao estilo felliniano, as gravações eram sempre uma incógnita. Sutherland, ao compará-lo a uma “criança mimada”, afirma que, durante a produção de *Il Casanova* (1976), “ele aparecia com três páginas. Três páginas inteiras com uma cena nova. Um monólogo. E dizia: ‘Decore isso!’. [...] Ele colocava muitos diálogos de improviso” (PETTIGREW, 2002). Outros atores, como Marcello Mastroianni e Roberto Benigni, este último protagonista de *La Voce Della Luna* (1990), embarcavam sem tantos problemas no estilo aditivo – similar ao *modus operandi* literário de Proust, como examinaremos no próximo tópico – com que Federico produzia seus filmes, guiado constantemente pelo fluxo da criatividade e das lembranças.

Mastroianni, entretanto, como parte fundamental do “panteão” felliniano, embora não esteja no elenco de *Amarcord*, merece aqui um breve destaque: o ator é considerado o grande espelho para o Narciso que era Fellini, isto é, o maior *alter ego* através do qual o diretor pôde dar vida a si mesmo em sua obra, desde *La Dolce Vita* (1960), até *Ginger & Fred* (1986). Nascido em 1924 na região do Lazio, próxima a Roma, Marcello deu seus primeiros passos artísticos no teatro universitário, ao lado de Giulietta Masina, até entrar, após ser descoberto por um olheiro, para a companhia de Luchino Visconti, onde alcançou o sucesso que iria lhe proporcionar, em 1955, o seu primeiro longa, *Bela e Canalha* (1955), dirigido por Alessandro Blasetti (LABAKI, 1997). Seu estilo intuitivo de atuação foi fundamental para que o binômio Fellini-Mastroianni fosse possível. Nas palavras de Daniel Toscan du Plantier, produtor que trabalhou com Federico:

Ele não conta a verdade. Assim, surpreende os atores. Por isso, Mastroianni foi o maior ator felliniano. Ele é o único que não ligava. Não fazia perguntas.

Chegava de manhã sempre cansado e dormia entre as filmagens. Ele (Fellini) dizia: “Vá até aquela porta”. Ele ia até a porta. Os outros, ingleses e americanos, perguntavam: “Vou até a porta para abri-la?”. “Não se preocupe com isso”, respondia Fellini (PETTIGREW, 2002).

O *maestro*, perfeccionista, sabia como um filme iria começar. No entanto, não sabia como terminaria. Costumava dizer, referindo-se aos atores, que uma “marionete é uma marionete feliz se o manipulador for um bom manipulador” (PETTIGREW, 2002). Ao longo da produção, como citamos, Fellini adicionava diálogos e cenas e utilizava, de uma maneira semelhante à de Pier Paolo Pasolini, outro expoente do cinema italiano, muitos atores amadores, notados ao longo de seus passeios noturnos ou por amigos.

É válido reiterar, no entanto, que esse *modus operandi* aparentemente mambembe não o impedia de ser rigoroso, sempre à procura da “atmosfera certa” (FELLINI, 1969), principalmente no que tange às suas lembranças: em primeiro lugar, a decisão de reconstruir o mar em *Amarcord* partiu de uma clara preferência por cenários construídos. Afirmo o *maestro*: “[...] na tela nada mais é verdadeiro que esse mar. Era o mar que eu desejava e nunca teria conseguido com o mar real” (1983, p. 144).

Em segundo, no longa de Scola, é resgatado um trecho do *making of* de *Amarcord*, especificamente da cena em que o comunista de Rimini é obrigado a tomar óleo de ricino: nesse momento, Fellini se posiciona atrás da câmera, compenetrado, sussurrando os diálogos, guiando os atores, afirmando que não “se lembrava de ter dito isso”. Logo após, dirigindo-se tanto ao ator que interpreta o personagem interrogado, quanto ao que dá vida ao comandante fascista, o diretor interrompe a gravação, tentando consertar a fala dos atores, empenhando-se em aproximar o diálogo do filme ao que havia em suas lembranças (SCOLA, 2013).

Sua relação com a memória, a realidade e a fantasia era complexa, mas sempre curiosa. Se Giulietta Masina afirma que “a mentira para ele [Fellini] não é mentira. Para ele, é fantasia, uma forma de ver o que os outros não veem” (SCOLA, 2013), de acordo com Federico

A memória é um elemento misterioso, quase indefinido, mas que nos liga às coisas que nem lembramos de ter vivido. Ela constantemente nos incita a manter contato com as dimensões, com eventos, sensações que não podemos definir, mas que sabemos, confusamente, que aconteceram. Eu sempre tive uma tendência natural de inventar para mim mesmo uma juventude, uma relação com minha família, com uma mulher, com a vida. Estou sempre inventando. Para mim, são mais reais as coisas que eu inventei. Por exemplo, minha cidade natal. A cidade real de Rimini, onde eu cresci e fui à escola, está quase desaparecendo, e cedendo lugar para a Rimini, à cidade, ao país completo em que descrevi nos meus dois filmes, *I Vitelloni* e *Amarcord*. Eu

agora percebo que as duas reconstruções cinematográficas, de uma Rimini que eu refiz completamente, pertencem muito mais à minha vida do que a Rimini real, do que a versão topograficamente precisa da pequena cidade na costa Adriática. Em suma: sou um grande mentiroso (PETTIGREW, 2002).

Fellini, de tal modo, enxergava em sua arte uma forma de escapar ao que chamava de normalidade, de vazio da vida cotidiana, o que lhe atormentava. Só esquecia desse vazio quando estava produzindo um filme ou apenas criando despreziosamente. Como escreve o filho ilustre de Rimini, em uma série de textos reunidos, “o cinema é uma ilusão, uma imagem que funciona pelo que é em si” (FELLINI, 1983, p. 144). Era impossível estabelecer uma linha divisória entre presente, passado e futuro, ou mesmo realidade e fantasia: ao longo de seu processo criativo, o artista, como uma espécie de deus onipotente, vivifica um mundo e, dessa forma, é capaz de inventar o próprio tempo.

3.3 O PRESENTE REENCONTRADO

*E tua noite não é nossa noite:
Está cheia do branco vislumbre
de catléias, vestidos de Odete,
cristais de flauta, lustres,
e folhos encanudados do General de Froberville
– Paul Morand, 1920*

Se em Fernando e Fellini o limite entre vida e obra apresenta-se tênue, no caso de Proust e seu *magnum opus* isso se aprofunda ainda mais. No entanto, cabe a nós destacar certas diferenças e motivações da obra que aparecem tanto em trabalhos de estudiosos e biógrafos do escritor parisiense, quanto na própria *Recherche* e que foram fundamentais para que *Em busca do tempo perdido* fosse escrito.

Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust foi, de uma certa maneira, um escritor tardio. Sua grande obra foi produzida em um isolamento que, apesar de alguns hiatos, durou catorze anos e terminou com a morte do autor. No entanto, até o momento em que se isola em seu apartamento na Boulevard Haussmann, em Paris, e decide molhar de tinta a sua pena, Proust simplesmente viveu, e isso foi decisivo para o romance que analisamos. Esse “esnobe sem importância, [...] trêfego frequentador de salões”, como afirma Benjamin (1994, p. 40), teve na sociedade e no indivíduo os espelhos necessários para a sua imaginação.

Filho de Adrien e Jeanne Proust, e irmão mais novo de Robert – a quem suprime em sua obra, tornando o Narrador filho único –, Proust nasceu em 1871 em Paris, em meio ao período conhecido como *Belle Époque* – que veria seu fim com a chegada da Primeira Guerra Mundial. Sua mãe, judia, possuía uma grande fortuna que foi utilizada como dote no casamento. Seu pai, filho de pequenos-burgueses, destacou-se como um notório médico após ajudar a erradicar epidemias como a cólera. Além do vocabulário clínico da época, frequente no *Em busca do tempo perdido*, Proust se baseou na cidade natal do pai, Illiers, e em suas ruas e personagens *sui generis* para inventar a pequena Combray. Vale ressaltar que, numa interessante interlocução entre arte e realidade, a comuna localizada no departamento Eure-et-Loir, inserido, por sua vez, na região Centro Norte da França, mudou o nome em 1971 para Illiers-Combray, em homenagem ao centenário do escritor francês.

Apesar de se interessar por filosofia no liceu, isto é, no que hoje entendemos por Ensino Médio, Proust tentou uma carreira militar em 1889, mas fracassou devido às recorrentes crises de asma. De tal modo, o que lhe ocupou na juventude foi a sociedade aristocrática, na qual galgou como um dândi: gastava em festas todo o dinheiro que Adrien lhe cedia. Criou-se até o neologismo “proustificar”, corrente na época, para indicar pessoas que, como *bon-vivants*, eram sempre encontradas em vesperais e encontros aristocráticos – estes, extremamente disputados – e torravam quantias exorbitantes (MONDALE, 1993). Inspirado por essa mesma aristocracia, que enxergava como um laboratório, Marcel publica, em 1896, com o prefácio do jornalista e poeta francês Anatole France e ilustrações de Madame Lemaire, célebre aquarelista, o livro de contos *Les Plaisirs et Les Jours* ou *Os Prazeres e os Dias*, rechaçado pela crítica, que acusa o então estreante de “diletante” e “esnobe”.

Um ano depois, eclode a crise política envolvendo o soldado Alfred Dreyfus, acusado de trair a bandeira francesa – largamente descrita em *Tempo Perdido* –, e, por conseguinte, um profundo antissemitismo invade os salões, fazendo com que Proust, judeu por parentesco materno, se afaste dos aristocratas. Além disso, em 1903 e em 1905, respectivamente, o escritor perde o pai e a mãe. Tomado por uma profunda tristeza, se recolhe em uma casa de saúde e, posteriormente, em um hotel em Versalhes.

No entanto, antes da morte de seus pais e do primeiro isolamento que precederia o definitivo, quando já estaria escrevendo sua obra-prima, Proust ensaiou, no inacabado “Jean Santeuil”, a memorialística da qual seria pioneiro. Após abandonar o romance (encontrado e publicado apenas na década de 1950), procurou, como um exercício criativo, traduzir o crítico inglês John Ruskin para a língua francesa: o trabalho culminou na publicação de *La Bible*

d'Amiens, em 1904 (MONDALE, 1993). Ler Ruskin o ajudou a compreender as mecânicas da forma literária, a atenção aos detalhes e às coisas aparentemente banais, bem como a importância da arquitetura das catedrais como uma forma de “esculpir” o romance – “Desejaria proporcionar ao leitor o meio de passar um dia em [catedral de] Amiens, em peregrinação ruskiniana” (PROUST, 1904 *apud* DUARTE, 1949, p. 6).

Todavia, o autor que mais o inspirou filosoficamente foi o francês Henri Bergson, pensador responsável por inúmeros ensaios sobre representação, imagem e memória. Transformando o filósofo em personagem, Proust interrompe a narrativa em *Sodoma e Gomorra* e recria uma divertida conversa entre Bergson e um interlocutor, afirmando, posteriormente, que “a criatura que serei após a morte não tem mais motivos de se lembrar do homem que sou desde o nascimento, assim como este último não se recorda do que eu fui antes de nascer” (PROUST, 2016, p. 769):

[...] fiquei surpreendido ao saber [...] o que o senhor Bergson pensava das alterações particulares da memória devidas aos hipnóticos. “Está entendido”, teria dito o sr. Bergson ao sr. Boutroux, a crer no filósofo norueguês, “que os hipnóticos tomados de vez em quando em doses moderadas não têm influência sobre essa memória sólida da nossa vida cotidiana, tão bem instalada em nós. Mas existem igualmente outras memórias, mais altas e também mais instáveis. Um de meus colegas está dando um curso de História antiga. Disse-me que, se na véspera havia tomado um comprimido para dormir, tinha dificuldade, durante a aula, de encontrar as citações gregas de que necessitava. O médico que lhe recomendara esses comprimidos assegurou-lhe que não tinham influência sobre a memória. ‘É que o senhor talvez não tenha de fazer citações gregas’, respondera o historiador, não sem um toque de orgulho zombeteiro” (PROUST, 2016, p. 768).

Quando decide, finalmente, dedicar-se às suas reminiscências e escrever o livro que chamaria de *À la recherche du temps perdu*, inicia um segundo isolamento e ordena que, em seu apartamento, seja construído um isolamento acústico, de modo que nenhum barulho externo atrapalhasse seu ritmo de trabalho, que quase sempre o fazia virar a noite escrevendo e passar o dia dormindo. Sobre seus “caprichos”, o poeta Jean Cocteau – para quem a voz de Proust obedecia às “leis da noite e do mel” (BENJAMIN, 1994, p. 38) – se diverte ao contar que

causava-lhe tanto medo o ruído que pagava aos pedreiros para que não trabalhassem no andar de cima. Então, todos ficavam estupefatos, pois os pedreiros não faziam nada que lhes era pedido, porque Marcel lhes havia pagado muito para que não trabalhassem no andar de cima (MONDALE, 1993).

Sobre as reflexões do autor de *Em busca do tempo perdido* acerca de sua própria obra, o jornalista Mário Sergio Conti, em artigo intitulado “Proust – do pêndulo ao calendário”, afirma que o escritor parisiense

hesitou bastante até decidir que “Tempo Perdido” era um romance. “Não sei se disse que o livro é um romance. Ao menos, é do romance que ele fica menos longe”, escreveu numa carta de 1913, e concluiu: “Há nele um senhor que conta e diz: Eu.” (CONTI, 2012).

Quando termina o primeiro volume da obra – que, *a priori*, teria apenas dois tomos –, inicia uma peregrinação em editoras e escreve cartas endereçadas a nomes como André Gide, da mítica Gallimard, que o chama, ecoando um adjetivo que já ouvira na época de “Os prazeres e os dias”, de escritor “esnobe” e “vulgar”. Outros se escandalizam com o tamanho dos parágrafos. Finalmente, em 1913, sob a edição de Bernard Grasset, é publicado o primeiro volume da obra, *Du Côté de Chez Swann* ou *No caminho de Swann* (MONDALE, 2019). Posteriormente a Gallimard, percebendo o erro, compra todos os direitos de publicação do romance.

Em julho de 1914, no entanto, eclode a Primeira Guerra Mundial, cujo desenrolar tornará Proust mais reflexivo sobre as próprias reminiscências e as problemáticas políticas, sociais e psicológicas que envolviam a sociedade francesa. O assassinato do arquiduque da Áustria por um militante sérvio, em junho, foi o estopim para que, em agosto daquele ano, após a séria escalada que envolveu países como Alemanha e Rússia e culminou com ataques à Bélgica, a França entrasse na guerra. Marcel, dispensado do serviço militar, trocava cartas diariamente com soldados no *front*. Abalado “diante da experiência de morte em massa e de intensa desolação existencial” (MARTINI, 2019, p. 630), decide aumentar sua obra e reescrever o que seria o segundo volume desta, *À l’ombre des jeunes filles en fleur* ou *À sombra das moças em flor*, preservando apenas o final. Tal livro seria publicado em 1919, um ano depois do final da Guerra, e ganharia o disputado prêmio Goncourt (MONDALE, 1993).

Ora, mesmo não tocando diretamente no assunto, é possível encontrar ecos ou fragmentos da guerra em passagens de volumes como *O caminho de Guermantes*, publicado em 1921, em que o Narrador, recém-chegado à sociedade aristocrática e como que antecipando ou tocando o momento de apagar das luzes daquela época, reflete sobre o “eterno e trágico” instante que precede “a explosão de uma bomba” (PROUST, 2016, p. 47). Acredita-se também, conforme o biógrafo Jean-Yves Tadié argumenta, que o escritor tenha produzido *Le Temps Retrouvé* ou *O tempo recuperado*, último ciclo da obra, por volta de

1916, em meio a Grande Guerra que varria o continente (TADIÉ, 1996). Apesar de ser publicado apenas em 1927, é o volume que mais alude ao período e, conseqüentemente, à miséria de seus personagens: assim como o fascismo tacanho que marcou parte da infância de Federico Fellini, ou a revolução comunista e a ditadura militar que influenciaram as reminiscências de Carlos Fernando, o período de conflito não passou despercebido a Marcel Proust.

Adentrando um pouco mais o tema, podemos destacar que uma figura muito importante no período de conflito e para o cotidiano criativo do escritor foi a governanta Céleste Albaret, a quem o autor confiou seus manuscritos. Dado o hábito de Proust de sempre adicionar descrições, reflexões, ensaios e outros gêneros dentro de trechos já datilografados ou escritos a mão, preenchendo seu romance “por dentro” – prática análoga ao constante refazer das gravações de *Amarcord* e outros filmes –, Albaret era a única que conseguia costurar e colar aqueles inúmeros papéis na ordem que o autor havia determinado. Conforme Céleste – que publicou, em 1973, um livro de memórias intitulado “Monsieur Proust”,

Alguns dias [Marcel] começava a trabalhar muito cedo. Outros, não começava antes das 10 ou das 11 da noite. Às vezes trabalhava de tarde, coisa que era rara. Mas tudo que se relacionava a começar a pôr-se a trabalhar, dependia sobretudo do grande dilema que se impunha sobre sua saúde. Quando se levantava muito enfermo, pois tinha terríveis crises de asma, e quando não conseguia respirar, não podia dedicar-se ao trabalho e não tomava nada, apenas café com leite (ALBARET *apud* MONDALE, 1993).

O trabalho de Albaret, principalmente após a morte do artífice, foi crucial para o trabalho de edição e publicação dos demais volumes. Sua persona se espalhou tanto em personagens como Françoise, quanto em uma homônima, descrita em *Sodoma e Gomorra*:

Da mesma maneira, julgo que Céleste, não só em seus furores, mas também em suas horas de depressão, conservava o ritmo dos regatos de sua terra. Quando estava esgotada, era ao jeito deles: estava verdadeiramente seca. Então nada poderia revivificá-la. Depois, subitamente, a circulação retornava a seu alto corpo leve e magnífico. A água corria na transparência opalina de sua pele azulada. Ela corria ao sol e se fazia mais azul ainda. Nesses momentos, era verdadeiramente celeste (PROUST, 2016, p. 664-665).

Confundindo a *pessoa* Céleste com as personagens inspiradas nela, um aspecto do processo criativo do autor a ser destacado é a prática – da qual podemos enxergar paralelos nas obras de Carlos Fernando e Federico Fellini – de analisar os tipos que passaram por sua vida e transformá-los em, muitas vezes, cinco ou sete personagens. Marcel tinha na aristocracia, na burguesia e no proletariado da época grandes modelos para seus caracteres.

Afinal, como diria Benjamin, “quem poderá dizer quanta curiosidade servil havia na lisonja de Proust [...]?” (1994, p. 44).

Além disso, como o pesquisador Roberto Machado reitera, embora o literato fosse homossexual, as pessoas por quem o Narrador (heterossexual) se apaixona muitas vezes se apoiam, de uma maneira muito complexa e engenhosa, em *affairs* do escritor (MACHADO, 2018). Por outro lado, as figuras homossexuais do romance (provenientes, como o Narrador coloca, de Sodoma ou de Gomorra) cumprem um papel importantíssimo na narrativa, agindo como espelhos enviesados e sedimentados da figura do próprio Marcel e de seus pares.

Trilhando este caminho, podemos argumentar que, se Alfred Agostinelli, o chofer de Proust em Paris, se Titta e Gradisca em Rimini, ou mesmo se Chico Porto ou outro boêmio que enchia de música os bares de Caruaru, apresentam-se como possíveis modelos vivos para personagens, na criação artística isso assume contornos expandidos e desprendidos de uma existência vivida: afinal, sob que base a criação se apoia? Resgatemos o episódio na *Recherche* em que, no teatro, assistindo ao espetáculo Fedra, interpretado pela atriz Berma, o Narrador reflete sobre o incerto caráter da realidade:

Apenas, quando se crê na realidade das coisas, usar um meio artificial para fazer com que se mostrem não equivale inteiramente a sentir-se próximo delas. Achava que já não era a Berma a quem via, e sim a sua imagem na lente de aumento. Deixei o binóculo; mas talvez a imagem que meu olho recebia, diminuída pela distância, não fosse mais exata; qual das duas Berma era a verdadeira? (PROUST, 2016, p. 368).

Comparando-se os três artistas, dessa forma, é possível afirmar, apoiando-nos também em Fellini e em sua reflexão de que “há muito de realidade na imaginação” (FELLINI, 1983, p. 132), que as autobiografias em análise, mais que indícios de um compromisso com um pretenso “real”, são relatos com o poder de recriar, remontar, e/ou remodelar as reminiscências, assim como os inúmeros tempos passados, materializados na obra com base em convicções e questões do presente. Cabe a nós, como apreciadores ou críticos, construir pontes entre elas.

4 EM BUSCA DA PROVÍNCIA PERDIDA

4.1 PROVINCIANISMO, MEMÓRIA E METÁFORA

Afinal, o que significa ser provinciano? Costumamos chamar dessa maneira uma cidade ou pessoa cujos costumes ultrapassados divergem de um estilo de vida supostamente moderno. Entretanto, em todo o nosso trabalho, buscamos outro ângulo para esse termo: a perspectiva de província não implica, aqui, uma paisagem estática, imutável, mas sim o desejo de “sentir-se atraído pelo que vê e ao mesmo tempo ter desprendimento” (FELLINI, 1983, p. 103), isto é, a partir de certo distanciamento, saber ler, com grande interesse, as pessoas e as situações que passam pela vida. Um artista provinciano seria, assim, aquele que se posiciona “entre a realidade física e a metafísica” (FELLINI, 1983, p. 103), entre a existência vivida e os sonhos criados e recriados em torno de uma obra.

Por outro lado, a expressão “cosmopolitismo” não corresponderia, contrastando com este suposto provincianismo tacanho, a um círculo seletivo de pessoas que, “conhecedoras” do mundo, seriam “cidadãos do mundo” (BEZERRA, RIBEIRO, 2019). Refletindo inúmeras maneiras de ser e estar vinculado a um lugar, Robbins (1992) argumenta que

Não se trata somente de viajantes desenraizados, mas dos negros que viajavam com eles, dotados, também, de “pontos de vista cosmopolitas”. [...] Deixando de lado questões de poder, “eles” e “nós” não podem mais ser encarados como “locais” e “cosmopolitas” (p. 181, tradução nossa)²⁶.

Os três autores, seja por razões distintas, como o medo que une o Narrador proustiano ao escritor que, no leito de morte em Paris, convive com a ansiedade de não saber, em suas palavras, se “o Senhor do meu destino [...] consentiria em protelar minha condenação à morte” (PROUST, 2016, p. 826); seja pelo impulso criativo de Fellini e Fernando de retornar às lembranças de juventude, tinham nas memórias da cidade natal uma forma de alcançarem o mundo.

Nestes últimos, em específico, o cinema pode ser apontado como um elemento midiático que, em seu leque de experimentações e de tendências que vão da *Nouvelle Vague* francesa e do neorrealismo italiano ao sonho hollywoodiano, constrói uma ponte entre as localidades e fluxos contemporâneos, centrais para o desenvolvimento estético do compositor de Caruaru e do diretor de Rimini.

²⁶ “It is not only gentlemen travellers, but the people of color who were the servants of those travellers, who have ‘specific cosmopolitan viewpoints’. [...] Questions of power aside, ‘they’ and ‘we’ can no longer be divided as ‘local’ and ‘cosmopolitan’” (ROBBINS, 1992, p. 181).

Como um tecido infinito que se puxa de um caixa, as três obras caracterizam-se pelo eterno fluxo, ou seja, por uma memória inicial (um cheiro, um sabor, uma música, um quadro, um *frame*) que leva à outra, e que nos transporta à próxima, sem cronologia nem linearidade certa, como um eterno rio, ou o *roman-fleuve* balzaquiano. Os episódios passados são aludidos e retomados de forma sempre diferente ao longo da narrativa. Trata-se de fragmentos incompletos e que ardem a cada contato que o autor possui com eles (DIDI-HUBERMAN, 2012). Dizer que “a precisão é fruto da própria consciência da imprecisão. Esta última, uma vez assumida, condiciona o único rigor possível em meio às ofuscações e opacidades do real [...]” (GUSTAVO, 2020) significa atentar ao fato de que mesmo em seu empenho material de recuperação, algo irá lhes escapar: considerando que “uma memória sem falhas não é um excitante muito poderoso para estudar os fenômenos da memória” (PROUST, 2016, p. 512), essa é, indubitavelmente, uma riqueza.

Tal imprecisão influencia também a nossa fruição: evocando Heráclito, arrisco que, mesmo se voltarmos para o início de cada obra, é tarefa vã buscar duas vezes a mesma passagem na esperança de encontrá-la intacta, de todo semelhante ao primeiro contato que tivemos com ela. Algo mudou em nós, algo mudou na obra. O rio seguiu seu fluxo.

No caso de *Em busca do tempo perdido*, o mundo proustiano origina-se de diversas memórias, involuntárias ou voluntárias, que levam a outras e voltam a si. A *madeleine* inaugural leva o narrador a Combray; o tropeço perto do palacete dos Guermantes, à Veneza. Em *A prisioneira*, os cantos do vai e vem de ambulantes e feirantes que ouvia da sua cama transportava o Narrador a tempos imemoriais e “velhas igrejas”, ao passo que, no que tange à sonata de Vinteuil, ele se comove:

Encarando-a em si mesma como sendo a obra de um grande artista, eu era conduzido pelo fluxo sonoro em direção aos dias de Combray – não quero dizer de Montjouvain e do lado de Méséglise, mas dos passeios pelos lados de Guermantes – quando eu próprio desejara ser artista. (PROUST, 2016, p. 124).

A cidade de Combray, na ótica do Narrador, é formada por duas bases que funcionam como alicerces da catedral proustiana: num extremo, o lado de Guermantes, o espaço da aristocracia, dos devaneios com a senhora de Guermantes, do barão de Charlus, de Robert de Saint-Loup e toda a comunidade heráldica que Marcel ama e rejeita na mesma medida. No outro extremo, o lado de Méséglise, da burguesia que, assim como o personagem-narrador, também comunga e confabula com a antiga classe dominante: é o berço de Swann e Vinteuil, de Brichot, da Balbec marítima, do pintor Elstir e da musa Albertine. Tal divisão, no entanto,

não impede o entrecruzar desses lados ao longo do romance, criando fios e “transversais entre essas duas estradas” (PROUST, 2016, p. 815). Marcadas pela paisagem de planície e de rio, respectivamente, Méséglise e Guermantes simbolizam também as pequenas coisas da existência pacata, supostamente provinciana, a exemplo da hipocondria da tia Léonie e do almoço do sábado que, excepcionalmente, acontecia às 11h:

No instante em que normalmente se tem ainda uma hora a viver antes da interrupção da refeição, sabe-se que, dentro de alguns segundos, ia-se ver chegarem chicórias prematuras, um omelete de favor, um bife não merecido. A volta desse sábado assimétrico era um dos pequenos acontecimentos interiores, locais, quase cívicos que, nas vidas tranquilas e nas sociedades fechadas, criam uma espécie de laço nacional e se tornam o assunto favorito das conversas, dos gracejos, das narrativas exageradas de propósito; formaria um núcleo, já estabelecido, para um ciclo de lendas, caso um de nós fosse dotado de veia épica (PROUST, 2016, p. 106).

Esse pêndulo entre o íntimo e o universal numa mesma localidade caracteriza, de feito similar, a película de Fellini. O Grande Hotel, no filme, cumpre esse papel: palco de bailes sofisticados e episódios recheados de um bem-humorado mistério e exotismo, ficamos a par (através da figura que age como um guia de Rimini) da história do Sheik árabe que lá se hospeda, acompanhado com 30 concubinas. No entanto Biscain, vendedor-ambulante da cidade, aumenta o conto ainda mais ao afirmar que elas o convidaram a subir no prédio, jogando lençóis amarrados, e passaram a noite com ele. O diretor italiano relata a importância do Grande Hotel – por excelência, uma personagem em suas produções – em seus primeiros tateios criativos. Representação palpável de múltiplos lugares imaginados e ao mesmo tempo majestoso por sua própria beleza, a hospedaria era, para a criatividade de Federico, uma peça-chave:

“Quando eu leio descrições nas novelas que não estimularam minha imaginação para as alturas que eu penso que elas deveriam, eu penso no Grande Hotel”, escreveu uma vez Fellini, lembrando sua infância. “O Grande Hotel se tornou Istambul, Bagdá, Hollywood” (RAIL, 2013).²⁷

É impossível não nos lembrarmos, também, da cena do navio em *Amarcord*: o sol se põe enquanto os barquinhos se perdem na imensidão do pélagos adriático. Finalmente anoitece e boa parte da população de Rimini aguarda em mar aberto a passagem do “Il Rex”, o transatlântico proveniente da América. O pai de Titta se assombra com a capacidade das estrelas ficarem grudadas no céu “sem cair”. O singelo acordeonista cego embala o momento

²⁷ “When I read descriptions in novels that did not quite raise my imagination to the heights I thought they should, I would pull out the Grand Hotel,” wrote Fellini, recalling his childhood. “The Grand Hotel became Istanbul, Baghdad, Hollywood” (RAIL, 2013).

com música. A Gradisca devaneia sobre o casamento com o homem perfeito. Quando o navio finalmente aparece, todos se emocionam e gritam. O prefeito deseja “bon voyage” e o cego pergunta aos presentes: “como é? Como é?”. Em ambas as cenas, a ideia de algo vindo de outro mundo, ao mesmo tempo fantástico e palpável, se soma à realidade da cidade e povoa a imaginação da Rimini de Fellini.

Coisa semelhante acontece ao longo das canções de um Carlos Fernando influenciado pelo rádio e pelo cinema. Assim como Combray é palco da Batalha de Méséglise durante a Primeira Guerra, e Rimini cenário das ridículas paradas fascistas, Caruaru, como a terceira faixa do álbum alude, é a mãe do Bar de Belo, onde a Revolução Cubana, através de ondas radiofônicas moscovitas, ganha contornos locais, e o “sonho e utopia” (FERNANDO, 2007) tomam conta daquele rincão agrestino.

O mencionado pêndulo entre universo e aldeia leva o compositor a clarear, com olhos de cineasta e filósofo informal, os personagens peculiares daquela realidade e relacioná-los a figuras de destaque mundial: num salto cinematográfico, não-linear, Caruaru “se cerca de luz” (FERNANDO, 2007). Vemos Maria da Matança e, na sequência da montagem, as “asas do vento” (FERNANDO, 2007) transformam o ator Rui Rosal em Chaplin e o convida a tomar cachaça no bilhar de Seu Artur: ou deveríamos dizer Jean Paul Sartre?

De tal modo, os autores encontram na metáfora e na fantasia fac-símiles possíveis para reconstruir o tempo passado e a memória. Todas essas personagens, baseadas em referências particulares, se misturam: no primeiro volume da *Recherche*, se enamorando lentamente de Odette de Crécy, Charles Swann a compara com Betânia (em latim) ou Séfora (no grego), filha de Jetro pintada no afresco *As Provações de Moisés* de Botticelli; em *Sodoma e Gomorra* e *A prisioneira*, O Narrador sobrepõe a figura do marquês de Vaugoubert a Esther (numa menção à homossexualidade deste), e Albertine a Fedra, ambas personagens do dramaturgo Jean Racine.

Em *Amarcord*, se a queima da Bruxa do Inverno representa a chegada da primavera, o majestoso pavão que irrompe os céus de Rimini significaria o fim do inverno? Seriam, dessa forma, metáforas ou símbolos que os habitantes da localidade utilizam para a passagem das estações? Inegavelmente, é curioso quando finalmente Gradisca encontra o sonhado marido e agita Rimini com um belo casamento, todos se referem a ele como Gary Cooper, em alusão ao ator norte-americano, galã da época.

No *Crônicas*, por fim, tudo se transforma: Em “Caruaru é Roma Pegando Fogo”, a imagem que se forma é a da cidade tomada por um Nero que, com fogueiras juninas, incendeia os corações agrestinos ao som de Azulão e Luiz Gonzaga; a Banda de Pífanos, na

canção “Forrozear”, se torna os Beatles de Caruaru, capazes de transformar milho em ouro e fazer “do rock um baião” (FERNANDO, 2007). Na Rua da Matriz, o Botequim do Barbosa e o Café Rio Branco são lar do “Senado” do município, onde se reuniam os representantes locais dos mais variados espectros ideológicos. Lá, a discussão política ganhava ares renascentistas, neoclássicos: tratava-se da ágora caruaruense.

Decerto, transitando entre a nostalgia alegre e melancólica, a memória para esses artistas eram como “propriedades que possuem pequenas portas ocultas que nós mesmos com frequência desconhecemos, e que alguém da vizinhança nos abre, de modo que, ao menos por um lado, em que isso ainda não nos ocorrera, sucede que nos achamos de volta em casa” (PROUST, 2016, p. 389). Caberia, então, às metáforas o papel de abrir esses portais quase indecifráveis. Como escreve Marcus (1977):

Se Dante consultou o “livro da memória” na escrita do seu *Vita Nuova*, então Fellini consultou o filme de sua memória para fazer *Amarcord*. O diretor simplesmente modernizou a metáfora dantesca, substituindo as tábulas da mente por uma fita de celulóide (p. 424, tradução nossa)²⁸.

De tal modo, ao substituir Dante Alighieri, reiteramos que tanto o diretor de Rimini quanto o escritor parisiense e o compositor de Caruaru consultaram o próprio “livro da memória”, em determinado período de vida, para tecer seus relatos. No entanto, num ponto confluyente em relação aos processos criativos destes, torna-se possível aludir a Gavin e a sua análise de que a mesma infidelidade de uma memória que não cria representações exatas é a que leva o autor a soluções criativas para a própria narrativa. Ou seja, a própria falta de exatidão produzida por esse “esquecimento produtivo” ou relampejar da memória involuntária seria, assim, uma das matérias-primas dos textos Fellinianos, Proustianos e Fernandianos, e não só deles. Dessa maneira, podemos afirmar que o compõe a imagem artística é a criação a partir do que não pode ser captado ou lembrado no real, gerando, ao mesmo tempo, de acordo com Didi-Huberman, conhecimento e sintoma, criação e barbárie (2012).

4.2 O LUGAR, UMA UTOPIA

Ao visitar a *città* que serviu de cenário para Federico Fellini e seus filmes, o jornalista norte-americano Evan Rail destaca as diferenças entre a Rimini da ótica felliniana e a Rimini

²⁸ “If Dante consulted ‘il libro de la memoria’ in writing his *Vita Nuova*, then Fellini consulted the film of his memory to make *Amarcord*. The director has simply modernized the Dantesque metaphor, replacing the tablets of the mind with a celluloid strip” (MARCUS, 1977, p. 424).

do século XXI. “Fellini’s imagination was really directed by dreams”, afirma um entrevistado, ao passo que o autor da matéria percebe que a localidade, com o passar dos anos, mudara consideravelmente, e alguns dos verdadeiros monumentos citados e/ou retratados diferiam em relação àqueles do *set* cinematográfico:

De uma forma diferente da fonte no filme, as colunas de base da fonte real na Piazza Cavour eram simples. A do filme tinha colunas decoradas com divisas e bobinas. Como muita coisa na Rimini de Fellini, o lugar real foi mudado, mesmo que ligeiramente, quando recriado nas filmagens (RAIL, 2013)²⁹.

Refletindo certa insatisfação ao visitá-la nos 1960, o *maestro* confessa: “Não regresso com prazer a Rimini. Tenho de dizê-lo” (1983, p. 11). Marcel, de maneira similar, ao retornar a Tansonville no período pré-Primeira Guerra, se incomoda com o fato de achar o rio Vivonne, outrora tão esplendoroso, “mediocre e feio” (2016, p. 542). Carlos Fernando, por sua vez, é o único que destoa desse estranhamento com a cidade natal, talvez por erigir sua ode num município que, diferente de uma Combray e uma Rimini de raízes medievais, nasceu em plena modernidade, sem o peso de uma memória coletiva calcada em calvários antiquíssimos ou vitrais milenares. No entanto, a nostalgia ainda opera, mesmo que de forma não tão melancólica.

Em 1996, ao lançar um ensaio sobre a obra de Dorival Caymmi, cantor e compositor brasileiro, e as nuances estéticas e sociais que contribuíram para o surgimento de um artista como aquele, o antropólogo baiano Antonio Risério destaca a importância de uma “utopia de lugar”, conceito trabalhado com suporte nos estudos do ensaísta polonês Jerzy Szachi. Afirma Risério que uma utopia de lugar pode se constituir tanto com a criação de uma espécie de “terra-da-felicidade” ou Pasárgada ilocalizável, quanto com a “reconstruções idealizadas de lugares realmente existentes” (RISÉRIO, 1996, p. 108). Para o teórico, Caymmi e suas estetizações de Itapuã e da Cidade da Bahia recairiam no segundo caso.

Nativo e contemporâneo de um jeito que só a época moderna poderia comportar, a Bahia do compositor reflete, também, sua cultura e seu presente de composição. Ver Juliana quando a maré vazar, para aquele filho de Xangô, era cair nos doces braços da saudade; sair, de uma maneira imaginativa, do “sul maravilha” no qual seguia sua carreira. As memórias da Salvador entre anos 1920 e 1940, de tal modo, eram a tônica do seu violão. Como afirma o autor, de forma mais incisiva: “No tempo celebrado por Caymmi, Itapuã era ainda um arraial

²⁹ “Unlike the fountain in the movie, the bottom columns on the real fountain on the Piazza Cavour were plain. The movie’s version had columns decorated with chevrons and coils. Like much of Fellini’s Rimini, the real place had been changed, ever so slightly, when it was recreated for filming” (RAIL, 2013).

de pescadores, com a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia de Itapuã cercada de casebres de cobertura de palha [...]” (RISÉRIO, 1996, p. 71). Celebrado, sim, mas também recriado.

Transplantando essa concepção para os nossos objetos, cabe perguntar: que cidades se formam a partir de *Amarcord*, *Em busca do tempo perdido* e *Crônicas musicais de Caruaru*?

Criando uma ponte entre nordestinos e franceses, o professor e político paraibano Aderbal Jurema se pergunta, num artigo intitulado “Nós e Proust”: “Quem de nós, ao ler *No caminho de Swann* não fica a recordar também as torres da igreja de sua província? Quem de nós não carrega dentro da geografia íntima o país de sua meninice?”. Mais adiante, ele complementa:

Tanto faz que estejamos em Pernambuco ou em Combray, na geografia da memória o conceito de latitude de longitude é tão livre e arbitrário quanto das fórmulas da reta-gramática para o legítimo poeta. Por isso aqui estamos irmanados a quem soube interpretar com vigor e sensibilidade a eterna procura do tempo perdido (JUREMA, 1949, p. 2).

Como observa Fellini, destacando o fato de que gravou *Os boas vidas* em Ostia, cidade próxima a Roma: “[...] por ser uma Rimini inventada era ainda mais Rimini que a própria” (1983, p. 32-33). Invisíveis, mas não imutáveis, aludindo a Ítalo Calvino, embebidas em lembranças, os três autores erguem para si utopias de lugar, imagens envoltas em fantasia e desejo. De tal modo, as reminiscências, como retrata Proust,

reunidas umas às outras não formavam mais que uma massa, mas nem por isso eu deixava de perceber entre elas – entre as mais velhas e as mais novas, surgidas de um perfume, e depois as que eram somente lembranças de outra pessoa, que as passara para mim – senão fissuras, verdadeiras fendas, pelo menos essas nervuras, essas misturas de cores que, em certas rochas e certos mármore, revelam diferenças de origem, de idade e de “formação” (PROUST, 2016, p. 164).

De que maneira essas diferenças nos afetam? Quando andamos por Caruaru, ouvindo nos fones o álbum de Carlos Fernando, podemos sentir a falta (que não é necessariamente nossa, mas imputada pelo compositor) das discussões acaloradas nos botequins da Rua da Matriz ou das borboletas cheirando a jasmim na Saldanha da Gama. Observando onde ficava a famigerada Rua da Matança, célebre logradouro de bares e prostíbulos, é possível até que nos espantemos com o fato de que o musical *Night Club* – “como não há em Los Angeles ou

Hollywood” (FELLINI, 1983, p. 33) – não esteja mais ali, embora seja narrado durante a canção.

Lembremos, no entanto, que se “na realidade concreta do mundo, coexistem tempos diversos” (RISÉRIO, 1996, p. 75), nesses locais, graças à criação artística, tal procedimento se repete. A localidade material se torna, então, opaca, e cede espaço para “transposições, justaposições e desintegrações no plano imaginário dos objetos, das coisas e dos lugares” (ALECRIM, 1949, p. 4). Dessa forma, para Proust, Fellini e Fernando, Combray, Rimini e Caruaru representam a “capital do universo” (GALANTIERE, 1949, p. 15) de cada um, a gênese e o término de seus trabalhos: nelas, a ficção e utopia se desvelam. Tudo é possível. Com o pontapé da *madeleine*, das *manines* ou da Rua Saldanha da Gama e seu “cheirinho danado”, esses autores subtraem as contingências de uma terra e seu povo em uma imagem, em uma metáfora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANDO A ETERNIDADE SE ENAMORA DAS OBRAS DO TEMPO

Ao nos debruçarmos na obra de três artistas aparentemente tão distintos, buscando captar alguns dos indícios que motivaram suas lembranças, continuamos a nos perguntar: de que modo eles nos inspiram a enxergar a realidade? O que significa pensar a memória como um “meio”?

Diversos artífices já produziram peças de cunho autobiográfico, nas quais erigem imagens singulares sobre seus lugares de origem. Estimulados pelo afeto, estes testemunhos tecidos com os fios da lembrança e da criação produzem quadros que, mesmo que não possuam o objetivo de serem fiéis à realidade, ao se transformarem em obras artísticas, passam a compor o imaginário coletivo sobre aquele lugar. Da Nova Iorque de Woody Allen à Bahia de Caetano Veloso e Dorival Caymmi – que, por exemplo, concebem Itapuã, cada um, com feições diferentes –, muitas representações estetizadas que artistas fazem de suas localidades povoam desejos e fantasias de pessoas que jamais as conheceram – e que, muitas vezes, talvez jamais as conheçam (BEZERRA, RIBEIRO, 2020).

A crítica materialista, desse modo, ao investigar essas criações, entende que uma determinada história sofre variações moldadas pela subjetividade – ou estilo, para Starobinski (1971) – e o período de criação de cada narrador. É o que Walter Benjamin, em seus ensaios, observa na produção de vários autores, incluindo aqueles que não necessariamente se intitulam (ou são encarados) como autobiográficos, a exemplo de Franz Kafka e Nikolai Leskov. É o que nós, neste ensaio – formado por “grutescos e corpos monstruosos, remendados com diversos membros” (MONTAIGNE, 2017, p. 35) –, nos baseando no autor alemão, procuramos fazer, buscando, ainda, ao observar um uso similar das reminiscências, relacionar a *Recherche* proustiana ao filme *Amarcord* e ao álbum *Crônicas musicais de Caruaru*.

Cabe, enfim, uma última questão, que une nossos três objetos: que força e relevância tem o relato autobiográfico? Por que estudar obras de ficção, enxergando-as, muitas vezes, mais honestas que um relato supostamente “verídico”?

Se, nos idos do século XVI, Michel de Montaigne, no ensaio “De Demócrito e Heráclito”, expõe alguns mecanismos de sua escrita e afirma que não vê “o todo de nada; e tampouco os que prometem fazer-nos vê-lo” (2017, p. 215), Giorgio Agamben

aponta que a única verdade incontestável de qualquer testemunho é precisamente sua insuficiência de dar conta, em sua totalidade, da experiência relatada, pois a realidade sempre será mais complexa e multifacetada do que a capacidade de narrá-la. O testemunho verdadeiro, portanto, seria aquele que admite com a maior honestidade possível essa incapacidade (AGAMBEN, 2008 *apud* BEZERRA, BARCELOS, 2020, p. 889).

Para Sarlo, ecoando o filósofo italiano, aquilo que foi comunicado, “justamente porque conseguiu ser comunicado, é só uma versão incompleta” (2007, p. 35) da experiência que, em um passado intrínseco, existiu. Assim, havemos de concordar que, ao contrário de se autodeclarar como verdade absoluta, o relato mais verdadeiro seria o que de antemão assume-se incompleto, distorcido, e mais: consegue fazer de suas idiossincrasias o aspecto mais interessante de sua construção. Nisso, a arte opera com distinta desenvoltura e propriedade.

Representando a localidade de nascença, Carlos Fernando, Federico Fellini e Marcel Proust assumiam uma postura criativa que, com sua intensidade e beleza, privilegiava a invenção, a sinceridade da liberdade estética em detrimento de uma suposta verdade histórica. Com sua força, seduziam os afetos daqueles que as fruíam. Atualmente, aquela Caruaru, Rimini e Combray que escutamos, assistimos e lemos não existem mais. Entretanto, não há garantia de que sequer um dia houvessem, de fato, existido.

Apesar disso, não se trata de uma questão definidora da obra: não é *se*, mas *como* esses artistas, a partir da imaginação e do desejo, as construíram. Transformando o lembrado em metáfora, eles evocaram para nós, de maneira brilhante, “fragmentos de cenas, perspectivas de ruas, expressões de rostos, frases pronunciadas em silêncio, o olhar indecifrável de um personagem” (FELLINI, 1983, p. 121). Em Rimini, o cosmos de *Amarcord*, Titta, Volpina, Gradisca, e o Professor, todos eles são partes da inventividade do realizador italiano.

Retomando essa outra acepção de provincianismo que liga os três artistas, podemos tomar como exemplo o Narrador de *Em busca do tempo perdido*, que move ininterruptamente o pêndulo situado entre a aldeia e o universo, esforçando-se para recuperar (e, dessa maneira, reinventando) a própria história diversas vezes, e em diversos pontos. Em meio à Primeira Guerra Mundial, Proust mira para si:

Além disso, como nenhuma moldura, tornada invisível, constrangia mais esses fragmentos de paisagem, à noite, quando o vento soprava rajadas glaciais, eu me julgava, bem mais do que em Balbec, à beira do mar revolto dos meus sonhos de antigamente; e mesmo outros elementos da natureza, que até então não existiam em Paris, davam a ilusão de que, ao descer do trem, acabava-se de chegar para as férias no campo (2016, p. 586).

Em “Caruaru, Azul Palavra”, Carlos Fernando afirma que Caruaru, seu eterno lócus, estará presente onde quer que ele esteja. Além disso, chamemos atenção também para a metalinguagem da letra: utilizando de uma metáfora, ele relaciona o artesanato em barro com o processo de composição. De uma argila abstrata, o compositor ergue da fantasia “gênio e crua” cabeças e membros dos bonecos que, pouco a pouco, tomam conta daquele rincão. Da criação dos personagens, o sol se levanta sobre as frutas e o Agreste “se acende”. Tudo, ali, nasce da voz do intérprete, daquilo que é “surreal nas palavras dos poetas” (FERNANDO, 2007).

Esses trechos, quando unidos, moldam nossa sensibilidade, pois “todo leitor quando lê, é leitor de si mesmo” (PROUST, 2016, p. 724). Em um processo constante, conforme a volta em torno da espiral ou a citação que constitui o *Eingedenken* benjaminiano, a história que eles contam pode acabar, mas secreta dentro delas a promessa de ser recomeçada, ainda que não da mesma maneira. Ali, as personagens – tanto as que narram quanto as que são narradas –, florescem e se findam continuamente. Há sempre a promessa de uma nova Rimini após o final do inverno; de uma tenra Combray após as sonatas de Vinteuil; de uma Caruaru ainda mais azul, recomeçada pela música e o tilintar de copos nas noites utópicas do Bar de Belo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMARCORD. Produção de Federico Fellini. Roma: Cinecittà, 1973. 1 disco *blu-ray* (ca. 123 min), son., color.

ALECRIM, O. Província de Combray. **Nordeste**, Recife, ano IV, n. 5, nov. e dez. 1949.

AZEVEDO, G. **Anos 60**. Disponível em: <https://geraldoazevedo.com.br/biografia/anos60/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

AZEVEDO, G. **Bicho de Sete Cabeças (1979)**. Disponível em: <https://geraldoazevedo.com.br/musicas/bicho-de-sete-cabecas/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

BANDIM, I. **As dimensões do ensaio: forma, ética e conhecimento em “O homem sem qualidades” e no “Livro do desassossego”**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BARBERO, Jesus-Martin; REY, German. **Os Exercícios do ver: hegemonia visual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001.

BARCELOS, P; BEZERRA, A. A. Cantando a dor do outro: o caso Zuzu Angel e a canção como testemunho na obra de Chico Buarque. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. Rio de Janeiro, vol. 14, ed. 4, p. 880-891, dez. 2020.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221

_____. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234

_____. A Imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

BERNARDO, G. Conhecimento e metáfora. **Alea**: Estudos neolatinos, Rio de Janeiro, volume 6, número 1, p. 27-42, Jan./Jun., 2004.

BEZERRA, A. A. “Lili, Verdade ou Fantasia?”: Cinema e Modernidade nos Frevos de Carlos Fernando. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. **Anais** [...]. Joinville: Intercom, 2018.

BEZERRA, A. A.; RIBEIRO, L. Caruaru é Roma Pegando Fogo. In: XXI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, 2019, São Luís. **Anais** [...]. São Luís: Intercom, 2019.

BEZERRA, A. A.; RIBEIRO, L. O Big Bang Tropicalista: mediações sensíveis entre os Beatles e a Banda de Pífanos de Caruaru. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, vol. 23, ed. 1, p. 140-165, ago. 2020.

BLOCK NOTES di un regista. Produção de Federico Fellini. Roma: NBC Company, 1969. 1 fita de vídeo (50min), 16mm, son., color.

BUNGE, M. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Gita Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAJÁ. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: C. Veloso. *In*: Muito. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Polygram, 1978. 1 LP, Faixa 9.

CALVINO, I. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARVALHO, A. **Sobre o conceito de História, de Walter Benjamin**: 80 anos. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/benjamin-historia-augustocl/>. Acesso em: 08 fev. 2021.

CHE strano chiamarsi Federico. Produção de Ettore Scola. Roma: Istituto Luce Cinecittà, 2013. 93min, son., color.

COELHO, F. **Jards Macalé**: eu só faço o que eu quero. Rio de Janeiro: Numa, 2020.

COMISSÃO ESTADUAL DA MEMÓRIA E VERDADE DOM HELDER CÂMARA. **Relatório**. Depoimentos de Abelardo Germano da Hora e Manoel Messias da Silva. Recife: Secretaria da Casa Civil do Governo do Estado de Pernambuco, 21 de novembro de 2013.

CONTINENTE, M. A **Revista**. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/a-revista> Acesso em: 14 ago. 2019.

CONTI, M. S. **Proust - do pêndulo ao calendário**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/proust-do-pendulo-ao-calendario/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

COSTA, L. I. O. Proust a contrapelo: experiência temporal, obra de linguagem e crítica materialista. **Revista Limiar**, São Paulo, vol. 6, n. 12, p. 20-46, 2º semestre 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DUARTE, E. Visão de Combray. **Nordeste**, Recife, ano IV, n. 5, nov. e dez. 1949.

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

EBERT, R. **Amarcord**: Review. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/amarcord-1974> Acesso em: 20 ago. 2020.

Entrevista concedida por Amin Stepple. [21 dez. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Ribeiro. RECIFE, 2017. 3 arquivos mp3 (94 min).

Entrevista concedida por Rubinho Valença. [19 set. 2017]. Entrevistador: Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. RECIFE, 2017.

Entrevista concedida por Demóstenes Félix. [23 set. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Ribeiro. Caruaru, 2017. 1 arquivo mp3.

Entrevista concedida por Flávio Domingues. [27 set. 2017]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Silva. Recife, 2017. 1 arquivo mp3.

Entrevista concedida por Geraldo Amaral. [12 abr. 2018] Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra. Recife, 2018. 1 arquivo mp3.

Entrevista concedida por Geraldo Azevedo [12 abr. 2018]. Entrevistador: Amilcar Almeida Bezerra. Recife-Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo mp3.

Entrevista concedida por Lamartine Florêncio [07 fev. 2018]. Entrevistador: Amilcar Almeida Bezerra. Recife, 2017. 1 arquivo mp3.

Entrevista concedida por Maria da Paz. [06 abr. 2018]. Entrevistadores: Amilcar Almeida Bezerra. Recife, 2018. 1 arquivo mp3.

FALCÃO, A. Crônicas Musicais de Caruaru. [Encarte]. In: FERNANDO, C. Crônicas Musicais de Caruaru. Direção artística: Carlos Fernando. Recife: Independente, c2007. 1 CD (39min).

FERNANDO, C. **Crônicas Musicais de Caruaru**. Direção artística: Carlos Fernando. Recife: Independente, c2007. 1 CD (39min).

FELLINI, F. **Fellini por Fellini**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.

FELLINI: sono un gran bugiardo. Produção de Damien Pettigrew. França: MK2 Filmes, 2002. 1 DVD (101min), son., color.

FULGOR, C. **The Fulgor**. Disponível em: <https://www.cinemafulgor.com/en/fulgor-cinema/>. Acesso em: 09 fev. 2021.

GALANTIERE, L. (Trad. JARDIM, L.). Personagens de Combray. **Nordeste**, Recife, ano IV, n. 5, nov. e dez. 1949.

GAGNEBIN, J. M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

GAVIN, D. Quotation, Memory and Adaptation in Federico Fellini's Interview (Entrevista, 1987). **Adaptation**, Oxford, Vol. 8, No. 1, pp. 111-129, nov. 2015.

GINZBURG, C. **Carlos Ginzburg**: “Os usos políticos da mentira são notícia velha”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/carlo-ginzburg-os-usos-politicos-da-mentira-sao-noticia-velha-25008469>. Acesso em: 04 mai 2021.

GISON, L. A. **Viva Proust.** Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/luis-antonio-giron/noticia/2013/11/viva-bproustb.html>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

GULLAR, F. **Poema Sujo - um fragmento:** “Velocidades”. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gula02.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.

GUSSOW, M. **Fellini:** The Picture will direct me. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1974/10/01/archives/fellini-the-picture-will-direct-me-switching-languages.html>> Acesso em: 20 ago. 2020.

GUSTAVO, P. **Encontros com Marcel Proust:** Estilo e Precisão. Disponível em: <<https://revistasera.info/2017/06/encontros-com-marcel-proust-estilo-e-precisao-paulo-gustavo/>> Acesso em: 20 Ago. 2020.

IROKO. Intérprete: Mariana Aydar. Compositor: G. Martins. *In:* ASCENSÃO. Intérprete: S. Assumpção *et al.* [S. l.]: Selo Sesc. 1 CD, Faixa 9.

JUREMA, A. Nós e Proust. **Nordeste**, Recife, ano IV, n. 5, nov. e dez. 1949.

LABAKI, A. **Chega ao Brasil "Marcello Mastroianni - La Bella Vita"**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq060602.htm>. Acesso em: 11 fev. 2021.

LIMA, P. *et al*, Ensaio sobre a metáfora na linguagem e no pensamento. **Revista DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 26, ed. 3, 2010.

LINS, A. Da Técnica do Romance em Marcel Proust. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 50, ed. 18092, 15 mar. 1952. 1º Caderno.

MACHADO, R. O Tempo Simultâneo em Proust. *In:* Ciclo de Conferências Sobre o Tempo, 2014, Goiânia. Goiânia: UFG, 2014.

MARCEL Proust: a writer's life. Produção de Sarah Mondale. Estados Unidos da América: Stone Lantern Films, 1993. 1 Fita de Vídeo, VHS, son., color.

MARTINI, J. T. S. D. História e ficção em *Le Temps Retrouvé*, de Marcel Proust. In: XIV Jornada de Estudos Históricos Professor Manoel Salgado, 14., 2019, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. p. 629-639.

MEDEIROS, J. **Belchior**: Apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Todavia, 2017.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**: Da amizade e outros textos. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NIEMEYER, K. Introduction: media and nostalgia. In: NIEMEYER, K. (Org.). **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. 1. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-19.

OLIVEIRA, F. O Mundo da Rosa Esterilizada. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 71, n. 24109, 16 out. 1971. 1º Caderno.

OTTE, G. Rememoração e citação em Walter Benjamin. **Revistas de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 96.

PROUST, M. No caminho de Swann. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. À sombra das moças em flor. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. O Caminho de Guermantes. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. Sodoma e Gomorra. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. A Prisioneira. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. A Fugitiva. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. O Tempo Recuperado. In: PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PE, C. **Teatro Experimental de Arte**. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/teatro-experimental-de-arte/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

RAIL, E. **In Rimini, looking for Fellini's World**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/06/09/travel/in-rimini-looking-for-fellinis-world.html>. Acesso em: 30 jun. 2020.

ROBBINS, B. Comparative Cosmopolitanism. **Duke University Press**. N° 31/32. p. 189-196. 1992.

SARLO, B. **Tempo Descoberto: Cultura da memória e guinada subjetiva** – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, P. M. S. **Ser forrozeiro em Caruaru: prática musical, mudança e continuidade na “capital do forró”**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Música, UFPB, 2017.

SILVERSTONE, R. Por que estudar a mídia? São Paulo: Edições Loyola, 2002.

STAROBINSKI, J. The Style of Autobiography. In: CHATMAN, S. **Literary Style: A symposium**. London: Oxford University Press, 1971.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?, **Remate de Males**, Campinas/São Paulo, p. 13-24, Jan./Dez., 2011.

TEIXEIRA, L. C.. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 37-64, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. **Marcel Proust: biographie**, volume 2. Col. Folio. Paris: Galimard, 1996.

VALENÇA, A. **Obras: Quadrafônico (1972)**. Disponível em: <http://alceuvalenca.com.br/obra/quadrafonico/#:~:text=Em%201972%2C%20Geraldo%20e%>

20eu,um%20com%20sua%20bagagem%20musical.&text=Geraldo%20e%20eu%20seleciona
mos%20as,uma%20novidade%20para%20a%20%C3%A9poca. Acesso em: 22 mar. 2021.

VALENÇA, B. *et al.* **Banho de Cheiro**: Carlos Fernando em pequenas doses. Recife: Ed. dos Organizadores, 2014.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.