

Simulacro e negatividade: a intertextualidade de *Em Busca de Curitiba Perdida*, de Dalton Trevisan

Marcio Renato Pinheiro da Silva

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. e-mail: mrenatops@uol.com.br

RESUMO. Os fenômenos culturais contemporâneos/pós-modernos caracterizam-se, frequentemente, pelo diálogo irônico e lúdico (intertextualidade) com a cultura passada e presente e pela problematização de projeções em relação ao futuro. Tais caracteres, não raro, configuram simulacros e/ou hiper-realidades, representações despojadas de referencialidade cujos temas são, muitas vezes, relativos às próprias representações. Nesse sentido, é notável o conto *Em Busca de Curitiba Perdida*, do paranaense Dalton Trevisan: por meio da intertextualidade com o *roman-fleuve* *Em Busca do Tempo Perdido* (*À La Recherche du Temps Perdu*), do francês Marcel Proust, o texto de Trevisan coloca em xeque a utopia proustiana de união entre arte e vida, criando um simulacro cuja viabilidade se dá, paradoxalmente, por meio de sua própria impotência.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, intertextualidade, Marcel Proust, pós-modernismo.

ABSTRACT. Simulacrum and negativity: the intertextuality on Dalton Trevisan's *Em Busca de Curitiba Perdida* (*Searching for Lost Curitiba*). The contemporary/postmodern cultural phenomena are usually characterized by the ironic and playful relationship (intertextuality) with the past and present cultures and by denying future planning. These aspects configure simulacra/hyper-realities, representations free from referential reality whose themes are, many times, linked to representation itself. On such aspects, the short story *Em Busca de Curitiba Perdida* (*Searching of Lost Curitiba*), by the Brazilian writer Dalton Trevisan, is notable: by means of its intertextuality with the *roman-fleuve* *À La Recherche du Temps Perdu* (*Searching for Lost Time*), by the French writer Marcel Proust, Trevisan's text questions Proust's utopist union between art and life, creating a simulacrum whose base is, paradoxically, its own impotence.

Key words: Dalton Trevisan, intertextuality, Marcel Proust, postmodernism.

Introdução

“O maior dos cuidados consistirá não em escrever, mas em aprender de cor”, diz Platão em uma de suas cartas (1960, p. 313-314). Se se pensa que escrever é, de alguma forma, fixar a experiência (essa, em sentido *lato*), eternizá-la, facilitando, assim, seu aprendizado e sua memorização, rebate o filósofo grego: é perigoso disponibilizá-la, pois ela pode cair em mãos erradas, que, certamente, farão mau uso dela; é perigoso crer que a escrita possibilite uma melhor percepção de qualquer experiência, visto, pelo contrário, confundi-la, dispersá-la, confinando-a, assim, ao esquecimento. Por isso, para Platão, convém memorizar, decorar, estar presente, apoderar-se da experiência. De um lado, a experiência, a memória; de outro, a escrita, o texto: a miscigenação

entre essas duas extremidades narcotizaria a experiência, obliteraria a memória. Tanto que, ao fim desta mesma carta, Platão recomenda a seu interlocutor que, “Conforme tiveres lido e relido esta carta, queima-a” (1960, p. 314). Não, essa recomendação não foi seguida. Por não tê-la seguido, o interlocutor de Platão revela a todos a preocupação do filósofo com a escrita, com a relação entre essa e a experiência. Compreendida como um falacioso meio de registro da experiência, a escrita, para Platão, deve ser banida da atividade especulativa porque é índice de impertinência, de falsidade, de mera *aparência*, de *perda de tempo*.

A despeito da especificidade do discurso platônico, cuja análise está bastante além das premissões deste artigo, há, nessa carta de Platão,

alguns aspectos fundamentais sobre escrita, memória e experiência. Primeiramente, Platão reconhece que escrever é, de alguma forma, perder o controle sobre o escrito. A voz e a presença física do enunciador poderiam mantê-lo; mas, uma vez escrito, tal controle passa a não mais existir: não há autoridade legítima que detenha a posse da escrita. A enunciação, então, degrada-se, torna-se uma reprodução imperfeita de si mesma, perdendo suas referências, sua identidade unívoca e, sobretudo, os laços com aquele que, um dia, foi seu dono, seu pai. Essa escrita erra mundo afora,

... como alguém que não sabe aonde vai, tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra da retidão, a norma: mas, também, como alguém que perdeu seus direitos, como um fora-da-lei, um desviado, um mau rapaz, um vagabundo ou um aventureiro. Correndo as ruas, ele não sabe nem mesmo quem ele é, qual é sua identidade, se é que tem uma, e um nome, aquele de seu pai. Ele repete a mesma coisa quando é interrogado em todos os cantos de rua, mas não sabe mais repetir sua origem (Derrida, 1991, p. 96).

Como algo sem origem nem fim, cuja voz repete, infinitamente, a mesma coisa, pode possibilitar a especulação sobre a experiência?

Em princípio, ela, simplesmente, não o pode. Mas, se essa predicação negativa da escrita for considerada, também, sua maior virtude, seu *phármakon* (como diria Derrida), sua opacidade solicitaria a reformulação da sentença imposta por Platão — “a escrita é boa ou ruim?” Reformulação, e não mera transgressão, invertendo as predicações da escrita simplesmente, pois isso reafirmaria, tão-somente, a lógica binária em que se baseiam as dicotomias platônicas, como, por exemplo, “essência versus aparência” ou “verdadeiro versus falso”. Tal reformulação consistiria na observação da plenitude dos efeitos do *phármakon* (“veneno” e “remédio” simultaneamente), de modo que a escrita, liberta da sorte edipiana, circulasse pelas ruas, participasse do jogo de significações contextuais e intertextuais, assumindo sua *ambivalência*. Esse intercâmbio semiótico *localizaria* a escrita na história, na sociedade que a circunda, bem como na história dos próprios textos, de modo que a enunciação que se pretendia unívoca, com identidade e propriedade precisas, tornar-se-ia um caleidoscópio de significações que viabilizaria a experiência por ser, ele próprio, uma experiência.

É com base nessas duas *valências*, a intertextual (a história dos textos) e a contextual (as circunstâncias sócio-históricas de sua produção e recepção), que se pretende desenvolver uma reflexão sobre *Em Busca*

de Curitiba Perdida, conto do paranaense Dalton Trevisan. Sua última e definitiva versão, de 1968,¹ assinala, como se percebe pelo título, a intertextualidade com o maior roman-fleuve do século XX, *Em Busca do Tempo Perdido* (*À la Recherche du Temps Perdu*), do francês Marcel Proust, obra audaciosa em termos tanto estéticos quanto crítico-filosóficos. Por isso, neste artigo, interessam o estudo das significações de *Em Busca de Curitiba Perdida* resultantes de sua contraposição a *Em Busca do Tempo Perdido*, bem como a relação entre essas significações e os simulacros/hiper-realidades típicos à arte e à sociedade contemporâneas/pós-modernas.

Para isso, lancemos um primeiro olhar à Curitiba Perdida.

A Viagem Incessante

Em Busca de Curitiba Perdida pode ser resumido à enumeração sucessiva de várias personagens e lugares de Curitiba típicos à obra de Dalton Trevisan. Trata-se de um texto-síntese, de uma espécie de apresentação da obra e de seus motivos recorrentes. Essa enumeração diz respeito a uma cidade às margens das grandes capitais do mundo ocidental, a um *cárcere* (conforme o próprio texto) cujos habitantes debatem-se entre paixões, frustrações, desejos e nostalgia, sem perspectiva alguma de dias diferentes. Interligados pela repetição incessante do termo *viagem* (uma espécie de estribilho),² os motivos recorrentes são apresentados, ininterruptamente, ao longo de todo o texto, dando forma à cidade perdida, à Curitiba “das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão” (Trevisan, 1996, p. 87),

(...) das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo; a Curitiba dos cafetões — com seu rei Candinho — e da sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viagem (Trevisan, 1996, p. 88).

É, também, a Curitiba “das pensões familiares de estudantes, ah! Que se incendeie o resto de Curitiba porque uma pensão é maior que a República de Platão” (Trevisan, 1996, p. 89), “do tocador de

¹Dalton Trevisan costuma reescrever, obsessivamente, seus contos a cada nova edição de seus livros ou a cada nova antologia. Com *Em Busca de Curitiba Perdida*, não foi diferente: sua primeira versão, de 1946, passou por sete reescrituras até chegar à última e definitiva versão, de 1968. É essa versão definitiva o objeto de análise deste artigo.

²A apresentação sucessiva das personagens e da Curitiba Perdida é interligada pelo termo *viagem* (e suas variações), repetido quinze vezes pelo narrador no texto. Essa repetição marcante faz com que o texto tenha uma estrutura espiralada: o narrador cita uma determinada personagem e/ou lugar da Curitiba dita perdida e, em seguida, diz que é essa a Curitiba que *viaja*, dá-se uma nova citação referente a uma determinada personagem e/ou lugar dessa mesma Curitiba, sendo seguida pelo termo *viagem* (ou uma de suas variações) do estribilho... e assim sucessivamente.

realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu” (Trevisan, 1996, p. 89). Ou seja, é uma Curitiba provinciana, das meninas que passam toda a vida trabalhando com o balconistas, das ruas sem asfalto com as solteironas à janela, do *bas-fond* próximo à zona da estação, dos cafetões e das sociedades secretas de homossexuais (os Tulipas Negras), cuja descoberta escandalizou a Curitiba dos anos cinquenta do século XX. É a das pensões cujos moradores detêm-se em seu trabalho burocrático e nos estudos e que, se tiverem sorte, noivam com alguma “moça de família”; do tocador de realejo paralisado de saudade.

Essa cidade que o narrador diz *viajar* tem, como referente sócio-histórico, uma Curitiba de antanho, uma *belle époque* tardia da primeira metade do século XX, anterior à reurbanização pós-moderna iniciada nos anos setenta que visava à estruturação de uma metrópole. É uma cidade marginal e provinciana, em franco desaparecimento na segunda metade do século XX; enfim, uma Curitiba perdida.

Mas esses motivos recorrentes são contrapostos a certos aspectos recusados pelo narrador. Melhor dizendo, o narrador delimita duas Curitibas, a exaltada e a recusada. Esta última aparece logo no princípio de *Em Busca de Curitiba Perdida*: “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja” (Trevisan, 1996, p. 87). O narrador considera essa Curitiba recusada como sendo “oficial” (o pinheiro é símbolo de Curitiba e do estado do Paraná), óbvia (“céu azul” é um lugar-comum, uma predicação redundante) e falsa (“para inglês ver”).

No decorrer do texto, tais propriedades da Curitiba “oficial” ganham personificações. A primeira delas diz respeito à Academia Paranaense de Letras, “com seus trezentos milhões de imortais” (Trevisan, 1996, p. 88). Mais adiante, lê-se:

Não viajo todas as Curitibas, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba merdosa não é a que viajo (Trevisan, 1996, p. 89).

Emiliano Pernetá foi um poeta simbolista cuja obra, embora irrelevante no contexto do Simbolismo brasileiro, foi ovacionada no Paraná devido a o autor ser paranaense. Sobre ele, o jovem Dalton Trevisan escreveu, em 1946, o artigo *Emiliano, poeta medíocre*, cujas primeiras linhas dão uma boa noção do tom ácido e iconoclasta do escrito: “Emiliano foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta

que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi” (Trevisan, 1946, p. 16). Já Alberto de Oliveira foi um dos nomes máximos do parnasianismo brasileiro, cujo “céu azulíssimo” parece ser o superlativo da obviedade revestida de pompa. Pois, se o narrador de *Em Busca de Curitiba Perdida* recusa o “céu azul” por ser óbvio, o que dizer do “céu azulíssimo”? Romário Martins, por sua vez, foi o primeiro historiador paranaense cujas pesquisas sobre o índio caraíba puro, o autóctone legitimamente paranaense conforme o historiador, são de seriedade e de valor bastante discutíveis. No trecho acima transposto de *Em Busca de Curitiba Perdida*, o autóctone, e seu estudioso conseqüentemente, comparecem em uma imagem degradada e decadente: “o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão”. Tanto Romário Martins e seu autóctone quanto os demais personagens recusados reforçam a obviedade, a falsidade e a vacuidade que a Curitiba “oficial” possui de acordo com o narrador, opondo-se à Curitiba “marginal”, àquela que ele *viaja*.

O antagonismo existente entre essas duas Curitibas tem várias funções no texto. Em princípio, para a Curitiba “marginal” ser mais bem definida e caracterizada, é necessário diferenciá-la das demais, o que é feito, no conto, com base na oposição entre a “marginal” e a “oficial”. Sem essa diferenciação, confundir-se-ia a Curitiba “marginal” com as demais, com a “oficial” principalmente, já que é a mais recorrente e usual. Isso seria bastante prejudicial à “marginal”, pois a aproximaria de tudo aquilo que, conforme o narrador, ela não é. Nesse processo, é notável o fato de o oposto à Curitiba *viajada* ser, justamente, a “oficial”, visto essa oposição conferir, de antemão, singularidade à mundividência do narrador. Pois ele se propõe a *viajar* uma Curitiba que não é a usual, uma Curitiba que, em tese, escapa às representações convencionais e/ou oficiais. E é essa predicação da Curitiba “marginal”, obtida por meio da sua oposição com a “oficial”, que a legitima, bem como o próprio texto.

A apresentação da Curitiba “marginal” e a recusa da “oficial” condensam o narrado no conto. Contudo, há, no texto, um aspecto estrutural notável, que modifica, sensivelmente, suas significações. Trata-se da diegese (ação/evento narrado). Simplesmente, não há diegese. Há, sim, a apresentação de inúmeras personagens, mas nada acontece a elas, pois são apresentadas, sucinta e sucessivamente, naquilo que têm de mais representativo de acordo com o narrador. Não há um evento a ser narrado. Se algo acontece no conto, esse algo se refere a um sujeito (o narrador) que se

manifesta, verbalmente, acerca da Curitiba “marginal”, *perdida*, e de suas personagens.

Mesmo sendo desprovido de diegese, *Em Busca de Curitiba Perdida* possui os elementos essenciais à sua configuração. Pois o que fundamenta e possibilita a diegese são as instâncias *tempo*, *espaço* e *personagem* — alguma coisa (diegese) ocorre a e/ou é praticada por alguém (personagem) num determinado período (tempo) e em algum lugar (espaço). No *Em Busca de Curitiba Perdida*, há um *tempo*, que será melhor abordado adiante, um espaço, que corresponde, principalmente, à Curitiba “marginal” e *perdida*, e, também, algumas personagens, os habitantes dessa Curitiba *viajada* pelo narrador. Dentre essas instâncias, o *espaço* é privilegiado, pois *Em Busca de Curitiba Perdida* pode ser resumido ao estabelecimento e à apresentação da Curitiba “marginal” em contraponto com a “oficial”. As personagens, embora importantes para a fundamentação desta cidade, parecem ser subordinadas a ela, sendo, no texto, citadas porque a habitam. Subentende-se que, caso personagens como as solteironas e o cafetão Candinho não habitassem a cidade *viajada*, não seriam mencionadas no texto.

Sendo o espaço a instância priorizada, é lícito supor que *Em Busca de Curitiba Perdida* é um idílio (Kaiser, 1985).³ Inclusive, *Em Busca de Curitiba Perdida* caracteriza-se por um tom harmônico e amoroso entre o narrador e o espaço: “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é — província, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (Trevisan, 1996, p. 90). E esse tom afina-se ao que se compreende por idílio de acordo com o Classicismo e o Neoclassicismo. Aliás, há outra dimensão não-desprezível no relacionamento entre *Em Busca de Curitiba Perdida* e o idílio clássico e neoclássico: este exalta o espaço rural, longe das atribulações da cidade, apregoando que o campo é propício à sobriedade e ao equilíbrio estoicos tão caros aos clássicos e neoclássicos; já o conto de Dalton Trevisan exalta uma cidade, ainda que provinciana, e seus prostíbulos, seus cafetões, seus habitantes frustrados. Ou seja, *Em Busca de Curitiba Perdida* vale-se da exaltação do espaço comum ao idílio clássico e neoclássico, invertendo seu objeto de

exaltação. Essa inversão implica uma certa degradação dos ideais clássicos e neoclássicos (em vez de o campo harmonioso, prostíbulos provincianos etc.). Mas isso não exclui a adesão à afetividade, própria ao idílio, em relação ao espaço. Em suma, inverte-se o espaço exaltado, mas não a relação afetiva entre narrador e espaço.

Se todos os elementos da narrativa se dão em função do espaço, não havendo diegese, *Em Busca de Curitiba Perdida* revela-se, em princípio, estático. Era, pois, de se esperar que o texto fosse narrado no tempo pretérito, que, além de ser mais usual em narrativa, conota que o narrado possui certa singularidade/identidade por ocupar uma posição precisa e determinada no tempo, não estando à mercê do acaso inerente ao que se passa no presente. Ou seja, se *Em Busca de Curitiba Perdida* fosse narrado no pretérito, o *quadro* estaria, por assim dizer, completo, finalizado. Mas, pelo contrário, o texto é narrado no tempo presente, implicando uma certa indefinição no itinerário da viagem. Conseqüentemente, no momento de leitura, simula-se a coincidência temporal entre enunciado e enunciação, como se a busca por essa Curitiba Perdida fosse um processo incessante, ininterrupto, restrito ao momento de sua realização. Seu abandono acarretaria a rarefação da cidade e de suas personagens, já que estas não ocupam uma posição finalizada, fixa no tempo. Essa perenidade da busca é reforçada pela estrutura espiralada do texto: um mesmo movimento que, a cada volta, aprofunda-se, resultando em um debruçar-se sobre si mesmo, em uma viagem metalingüística (da linguagem sobre a linguagem), em um tecer, ponto por ponto, o texto. Movimento que intensifica a viagem proposta pelo narrador, que assinala sua não-progessão, seu não-deslocamento, sua rarefação. Por isso, não há diegese: nada acontece, senão os rodeios do discurso-desejo de *viajar* uma *cidade perdida*. Discurso-desejo que *busca*, em um passado incerto e rarefeito, justificativas para estruturar um presente, também, rarefeito, que não obtém nada de seguro ou sólido, que não prevê um futuro senão a viagem que se prorroga incessantemente:

A investigação e a viagem são as atividades centrais num universo fundamentalmente marcado pelo artifício, onde indivíduos em busca de identidade e raízes criam uma figura e um lugar imaginários. Mas não há nada a encontrar: neste processo de perpétua atualização, a origem e a individualidade não existem, são uma construção. A mitologia em que baseiam suas vidas logo perde todo sentido, as imagens em que se reconhecem viram clichês. (...) Como sobreviver nesse vazio? Aqueles que não têm nome nem têm para onde ir podem, porém, recomeçar tudo outra vez, retomando

³ O idílio é um sub-gênero oriundo da épica que enfatiza o espaço (em grego, *eidyllion* é diminutivo de “quadro”, sendo relativo a “paisagem”, a “panorama”). Na história da literatura, exemplos de idílio são *A Divina Comédia* e, principalmente, os textos clássicos de Horácio e Teócrito e os neoclássicos cujo tom é de harmonia entre o homem (o narrador geralmente) e a natureza. Essa tradição clássica e neoclássica é tão forte que, com o tempo, idílio tornou-se um texto de cunho pastoril e amoroso, além de, popularmente, ser sinônimo de harmonia entre os amantes. Mas, em tese, é um subgênero oriundo da épica: subgênero em que todos os demais elementos da narrativa se dão em função do espaço, configuram-se como um desdobramento dele e ganham significações a partir dele.

estas imagens e estórias banalizadas, estes locais de fantasia agora em escombros. Os estrangeiros no seu próprio país erguem cenários em meio às ruínas (Peixoto, 1987, p. 08).

Se essa Curitiba está perdida, não mais existe, a viagem de *Em Busca de Curitiba Perdida* é uma tentativa de recuperá-la, de ressuscitá-la. Essa “construção das, então, inexistentes origem e individualidade/identidade” é uma “perpétua atualização” (como diz Peixoto na citação acima). Atualização porque se trata da recuperação/recriação de uma cidade perdida; e perpétua porque, caso a recriação for finalizada, a cidade se esvai, uma vez que, por não mais existir fenomenicamente, por ser uma espécie de ruína, existe, apenas, enquanto é *viada*. De tal modo que o narrador do conto encontra-se sob condições delicadas: por um lado, deve recuperar, ressuscitar e recriar as ruínas da cidade perdida para que sua origem e sua individualidade/identidade o sejam também; por outro lado, a finalização do processo, do *cenário*, seria o comprovante da existência desse processo/cenário, bem como seu atestado de óbito, resultando em nova *perda*. A viagem, por isso, deve ser perpétua, incessante, prorrogar o presente; sobrepor, em espiral, o passado perdido ao presente; adiar todo futuro que não seja este mesmo presente, que seja, invariavelmente, índice de morte; deve, em suma, converter, de alguma forma, o tempo em espaço.

Bifurcação das buscas

Interessa, agora, a conjugação da viagem proposta por *Em Busca de Curitiba Perdida* ao *roman-fleuve* de Marcel Proust. Em princípio, o que acena à aproximação entre as duas obras é o título do texto de Dalton Trevisan, que remete a *Em Busca do Tempo Perdido*. Percebe-se, aí, uma eventual potencialidade semântica e estrutural de *Em Busca de Curitiba Perdida*, a sugestão de uma espécie de palavra-chave que, se levada em conta pelo leitor, possibilita, a *Em Busca de Curitiba Perdida*, a assimilação de fragmentos signícos oriundos de *Em Busca do Tempo Perdido*, assimilação que pode viabilizar uma leitura com base na intertextualidade, no relacionamento semiótico entre os dois textos. E é uma leitura afim o que se pretende desenvolver neste agora.⁴

“Durante muito tempo, costumava deitar-me

cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’. E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir” (Proust, 1998a, p. 09) — assim se inicia *Em Busca do Tempo Perdido*. Esta inquietação de Marcel, a personagem-narrador, ganha novas nuances nas páginas seguintes. Após descrever algumas sensações e reminiscências que integravam a sua vigília, a personagem tenta lembrar-se de fatos de sua infância passada em Combray. Mas essas recordações são isoladas, sem vínculo com o restante do que acontecera ali, bem como com o que lhe ocorrera em outros locais; um quadro de limites intransponíveis, insuficientes para acalmar seu espírito. Pois, para Marcel, tais recordações não são mera nostalgia: remetem à necessidade que ele tem de, baseado em seu passado, justificar e melhor compreender seu presente.

Mais adiante, a personagem percebe que os esforços conscientes são insuficientes para trazer à tona o passado, pois “só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca” (Proust, 1998a, p. 48). E foi o acaso que colocou Marcel em contato com seu passado. Ao tomar chá com biscoitos, é invadido por uma forte felicidade, sem causa aparente, que o “tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo” (Proust, 1998a, p. 49). Essa sensação força-o a romper sua acomodação e a buscar aquilo que chama de *sua verdade* — “Na realidade, a *Recherche du Temps Perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo” (Deleuze, 1987, p. 15, grifos do autor) —; *busca* cujo método consiste em “Não apenas explorar: criar” (Proust, 1998a p. 49). A verdade, necessária a uma vida menos infeliz e ao autoconhecimento da personagem, não é, propriamente, científica (em um sentido positivista), mas, antes, ficcional, uma criação: “só conhecemos verdadeiramente aquilo que somos obrigados a recriar pelo pensamento” (Proust, 1998c, p. 166). Como o próprio Marcel diz em outro momento, “Como teria qualquer valor a literatura descritiva, se a realidade se oculta sob pequenas coisas que enumera (...) e por si mesmas nada significam, se não souber desentranhar o que encerram?” (Proust, 1998d, p. 171) “Desentranhar o que as coisas encerram” é trabalho da criação, do olhar retrospectivo que revela novas nuances do objeto.

⁴Outras vias intertextuais sugeridas por *Em Busca de Curitiba Perdida* dizem respeito ao estribilho do texto, ao termo *viagem* e suas variações. Suas implicações estruturais e semânticas remetem a obras como *Voyage Autour de ma Chambre*, de Xavier de Maistre (1999), *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett (1997), e *Voyage au Bout de la Nuit*, de Luis Ferdinand Céline (1993). Ou ainda, a oposição entre as *Curitibas* oficial e marginal, entre a que o narrador não viaja e a que ele viaja, bem como os enunciados que acenam a esta oposição, ambos encontram eco no poema *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira (1998). Apesar de essas vias não serem exploradas neste artigo, assinala-se, ainda assim, sua possibilidade.

Logo, a verdade proustiana não consiste em um mero investigar o passado de uma perspectiva distanciada; consiste, sim, na *busca*, conjugada à criação, de uma *verdade necessária*, subjetiva. E o impulso que leva Marcel a propor tal busca é o sofrimento, a dor: “(...) ainda se não nos fornecer, descobrindo-a para nós, a matéria de nossa obra, a dor nos servirá de incentivo. A imaginação, o pensamento serão máquinas em si mesmas admiráveis, mas podem ficar inertes. E o sofrimento as põe em movimento” (Proust, 1998d, p. 182). É com base nesta premissa que todo o *roman-fleuve* de Proust é narrado.

O narrador de *Em Busca de Curitiba Perdida* propõe, também, uma espécie de verdade, ainda que mais amena que a de *Em Busca do Tempo Perdido*, no que concerne à Curitiba Perdida e suas personagens, cuja função parece ser análoga à verdade de Marcel: a necessidade de apaziguar o sofrimento por viver em um contexto hostil. Mas há, aí, uma diferença, que se vincula à perspectiva temporal que as obras encerram. Ambas buscam algo no passado; contudo, enquanto o romance de Proust procura sanar a necessidade imediata de apaziguar a dor, bem como tornar possível a sucessivamente adiada obra de Marcel (Proust, 1998d, p. 137-292), *Em Busca de Curitiba Perdida* considera, apenas, o presente imediato, a necessidade imediata. Tanto que não há previsão futura alguma: no conto de Trevisan, o presente implica a rarefação do narrado e conota que a Curitiba perdida existe, apenas, enquanto estiver sendo viajada. A reiteração da sentença “eu viajo” visa não ao futuro, mas à instauração e à prorrogação de um presente em que se possa antever a cidade perdida, reinstaurando-a e recriando-a. Se, por um lado, Marcel preocupa-se com o fato de ter ou não tempo para escrever e recriar o que lhe é pertinente (Proust, 1998d, p. 291-292), o narrador de *Em Busca de Curitiba Perdida* não apresenta preocupação com o futuro, atendo-se, apenas, ao presente. Por consequência, *Em Busca do Tempo Perdido* revela a elaboração de um projeto literário e de vida a ser desenvolvido no futuro, o que acarreta uma espécie de utopia, em que vida e arte recriar-se-iam mutuamente, dando novas dimensões a ambas. Já *Em Busca de Curitiba Perdida* se esquivava de qualquer projeto, de qualquer preocupação com o futuro, atendo-se à fruição da Curitiba Perdida em um rarefeito e frágil presente, em uma atitude mais hedonista do que programática/utópica.

Se, no *Em Busca do Tempo Perdido*, *tempo* e *verdade* relacionam-se intimamente, qual é o teor dessa *verdade-tempo*? No último volume de romance, o narrador faz algumas conjecturas sobre isso,

relembrando sua falecida amante Albertine: “Fazendo-me perder tempo, Albertine me terá sido mais útil, do ponto de vista literário, do que um secretário que me arrumasse os papéis. (...) Os anos felizes são os anos perdidos, espera-se um desgosto para trabalhar” (Proust, 1998d, p. 182-183). O tempo perdido é aquele em que se é feliz; contudo, é perdido na medida em que não se trabalha, visto não haver necessidade. Para Marcel, o trabalho só ocorre se estimulado pela dor, pelo sofrimento.

Também, o termo perdido integra o campo semântico do pecado, em especial, do pecado original. Por esse viés, é o *paraíso perdido* de Marcel, o seu passado e a felicidade que este encerra, que deve ser recuperado e recriado por meio do trabalho. Isto reitera o perdido como afim à felicidade/paraíso e sugere uma espécie de culpa: algum pecado foi cometido para que algo se perdesse. Esse pecado corresponde ao ócio, pois Marcel não trabalha nos “dias felizes”, ao prazer, ao pecado, à *perdição* da vida, por assim dizer, mundana — além do ócio, o homossexualismo (Proust, 1998b) e os casos amorosos mal-resolvidos (Proust, 1995; Proust, 1998c), por exemplo —; *perdição* que será recuperada, recriada e purificada pela penitência do trabalho.

Quanto à *perdição* de *Em Busca de Curitiba Perdida*, o narrador exalta uma Curitiba já esvaída, de antanho e rarefeita, uma cidade perdida no tempo. Por outro lado, o caráter marginal e periférico da cidade perdida pode vincular-se à *perdição* tanto socialmente (condenada *às margens*) quanto no que se refere ao *pecado*, à *perdição* libidínica. Isso faz sentido se lembrado que boa parte das personagens da Curitiba Perdida tem vínculo com o sexo, com a *perdição* nas ruas e nos prostíbulos.

Há, aí, uma semelhança e uma diferença. A semelhança diz respeito ao fato de *Em Busca do Tempo Perdido* e *Em Busca de Curitiba Perdida* relacionarem-se com a *perdição*, à libido e ao desejo. A diferença reside na discrepância entre as personagens “pecadoras”. Enquanto o romance de Proust atém-se à alta burguesia parisiense dos salões, dos recitais etc., *Em Busca de Curitiba Perdida* enfoca as classes média-baixa e baixa, a periferia da província, as ruas de terra, os prostíbulos, em suma, as personagens marginais. Em termos lúdicos, o que o conto de Trevisan tem de “imprensa marrom”, o romance de Proust tem de “coluna social”. Há duas formas não-excludentes entre si de se abordar o problema: 1) *Em Busca de Curitiba Perdida* pode ser uma espécie de degradação referencial em relação a *Em Busca do Tempo Perdido*, no sentido de aludir a referentes de um nível social e cultural (em tese)

mais baixo que o do *roman-fleuve* de Proust; 2) cada campo referencial está de acordo com o interesse de seu respectivo narrador, ou seja, Marcel atém-se à alta burguesia porque é isso o que lhe interessa, é esse o seu meio, e o narrador de *Em Busca de Curitiba Perdida* volta-se à Curitiba marginal pelas mesmas razões. Trata-se de algo semelhante ao visto entre *Em Busca de Curitiba Perdida* e o idílio: invertem-se os referentes, os aspectos localizáveis social e historicamente; permanece a filiação dos respectivos narradores às personagens e ao espaço — filiação afetiva, social, econômica e histórica. Para ambos, a perdição é o que encerra a felicidade, variando o local e os agentes.

A sacralização e a purificação do pecado, o desentranhamento da verdade que, ali, está encerrada, é feito, no romance de Proust, por meio do intelecto, do olhar retrospectivo que lida com as reminiscências. Mesmo que estas sejam contingentes e involuntárias, cabe ao intelecto sondá-las. Esse tratamento implica não uma análise distanciada do passado, mas a sua recriação visando à satisfação espiritual da personagem. Isso tudo é feito em duas mil, oitocentas e trinta e cinco páginas (de acordo com a edição utilizada aqui). Essa extensão tem uma função importante para *Em Busca do Tempo Perdido*, pois a obra é uma espécie de romance indutivo, como se a construção de suas significações solicitasse, necessariamente, a apresentação do desenvolvimento do conteúdo diegético no tempo, uma espécie de *espacialização* do tempo. São os revezes do tempo que tornam possível a manifestação de diferentes nuances dos objetos (pessoas, eventos etc.) no decorrer de vários anos. Essas nuances, muitas vezes contraditórias e não-resolvidas no contexto da narrativa, são o material a partir do qual Marcel abstrai sua verdade. Como diz Genette, trata-se “de uma dialética sutil entre a narrativa ‘inocente’ e sua ‘verificação’ em retrospecto” (1972, p. 100).

Há de se criar um vínculo entre fatos tão distantes no tempo e até díspares como os de *Em Busca do Tempo Perdido*. Marcel encontrou, na metáfora, a maneira de estabelecer tal vínculo e de desenvolver especulações sobre seu passado. Embora não dizime as diferenças que os objetos apresentam no decorrer do tempo, a metáfora as diminui a ponto de permitir alguma associação entre elas: é, justamente, nessas diferenças, nessas desconexões entre os eventos/objetos/seres que se encontra a *verdade* proustiana:

O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente — relação suprimida pela simples

visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar —, relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-as pelo laço indescritível de uma aliança de palavras (Proust, 1998d, p. 167).

Para Marcel, a, por assim dizer, experiência de vida é a matéria-prima de sua literatura. Mas, em estado bruto, essa experiência pouco significa: é necessário convertê-la em fonte de significações e atualizá-la pelo/no próprio fazer literário. Em outros termos, deve-se perscrutar a memória e, a partir daí, atentar às prováveis discrepâncias que os seres/eventos/lugares apresentam no decorrer do tempo — salienta-se que esse deparar-se com a memória é suscitado pelo acaso, pela revelação repentina e inesperada. A escrita, então, em uma espécie de análise combinatória, tenta resolver as discrepâncias, traçando analogias entre as diferentes manifestações de cada ser/evento/lugar, bem como de todos esses entre si. O desenvolvimento dessas analogias dá-se por meio da recriação dos seres/lugares/eventos, uma vez que eles mesmos, em sua opacidade, pouco significam: é o estilo, a metáfora, cuja precisão, “análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência” (Proust, 1998d, p. 167), transforma essa opacidade em um caleidoscópio de significações. A metáfora, como *tropo*, serve ao estilo e à construção de vínculos lógico-semânticos entre eventos/seres/lugares para que se lhes possa abstrair sua verdade. E, mais que isso, a metáfora é uma espécie de *modus operandi*. Por isso, a distensão do conteúdo diegético, que viabiliza o surgimento das diferenças/metáforas em que assiste a verdade; por isso, a *metáfora da metáfora*, o *romance do romance*: o *roman-fleuve* termina projetando a execução de outro, do qual o já feito é uma espécie de primeira versão, unindo arte e vida, estética e ontologia, a escrita e a reflexão sobre o escrever.

O vivido é a base da especulação estético-filosófica desenvolvida no *Em Busca do Tempo Perdido* — pode-se dizer o mesmo sobre *Em Busca de Curitiba Perdida*? Em princípio, a Curitiba de antanho e suas personagens, referentes que dizem respeito a uma provinciana e tardia *belle époque*,

podem vincular-se ao (supostamente) vivido pelo narrador. Mas, se, por um lado, o texto revela uma preocupação com a recuperação da história, dos costumes e da cultura da cidade perdida, por outro, infunde, em tal recuperação, o diálogo lúdico com outros textos. Isso contraria uma experiência subjetiva *pura*, revelando que, para o narrador de *Em Busca de Curitiba Perdida*, o lido e o vivido, a imaginação e a experiência, o desejo e a memória, o pessoal/original/próprio e o impessoal/cópia/derivado, a verdade e a mentira têm fronteiras tênues, inexistentes operacionalmente. De modo que a cidade perdida tem as características de um *simulacro*, “uma imagem sem semelhança”:

Sem dúvida, ele [o simulacro] produz ainda um *efeito* de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis porque não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada” (Deleuze, 1974 p. 263, colchetes meus).

Gilles Deleuze fala sobre “efeito de semelhança” e “a interiorização da dissimilitude”. É isso, justamente, que faz de *Em Busca de Curitiba Perdida* um simulacro. O efeito citado refere-se à conjugação indissociável entre aspectos relativos ao vivido (supostamente), à, por assim dizer, “realidade” (os referentes de uma Curitiba provinciana, de antanho etc.) e o lido, outros textos, *Em Busca do Tempo Perdido* notadamente, textos que se vinculam menos à experiência de vida do que à fantasia e ao devaneio. Ambos, referentes e ficções, quando separados, comportam um campo referencial, geralmente, considerado preciso; mas, uma vez entrelaçados, tal precisão se esvai, restando um “efeito de semelhança” cuja causa remete, invariável e paradoxalmente, a um “efeito de conjunto”, e não a um modelo referencial determinado ou determinável. E não parece pertinente qualquer pergunta acerca de qual dos dois pólos é o mais fundamental ao texto: ambos equiparam-se em termos de valor e de função na constituição do simulacro. Priorizar um dos pólos seria obliterar a variedade de significações do texto por meio do “encerrar a parte rebelde numa caverna no fundo do oceano” (Deleuze, 1974, p. 264).

Em Busca de Curitiba Perdida é uma cópia cujo original não existe de fato: cópia porque se estrutura, ostensivamente, a partir seja de outros textos, seja dos referentes da Curitiba de antanho, resultando no efeito de semelhança; original porque, apesar de

haver esse efeito, difere de suas fontes em alguns aspectos representativos. Um exemplo disso: no *Em Busca do Tempo Perdido*, a busca da verdade subjetiva da personagem-narrador é um dos principais objetivos do texto (se não for o principal), enquanto que o conto de Trevisan, ao infundir, na suposta experiência do ente, aspectos inverossímeis e que lhe são, em tese, estranhos, esquiva-se de um compromisso afim. Está, aí, a “interiorização da dissimilitude”: se *Em Busca de Curitiba Perdida* possui um modelo, trata-se de um “Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada” (Deleuze, 1974, p. 264). Ou seja, o modelo, em termos estritos, do texto de Dalton Trevisan não é *Em Busca do Tempo Perdido* nem a Curitiba provinciana de antanho. Eles são, antes, instrumentos para a instauração e a prorrogação da viagem.

Por um lado, o texto de Dalton Trevisan banaliza a alta cultura e a alta sociedade relativas ao *roman-fleuve* de Proust, despe-as de sua sofisticação poético-estilística e crítico-filosófica para transformá-las, em quatro páginas apenas, em uma ferramenta de fruição de uma província periférica que, contraposta aos salões parisienses, pode ser considerada desprezível. Por outro lado, o fato de o conto de Trevisan pleitear uma viagem que remete à busca proustiana, como se essa fosse um “referente metalingüístico” daquela, assinala, de antemão, uma espécie de débito para com o *roman-fleuve* de Proust — ocorre algo semelhante entre *Em Busca de Curitiba Perdida* e o idílio. Mas isso tem muito de provocativo: se *Em Busca do Tempo Perdido* problematiza a natureza da memória, assimilando-lhe procedimentos afins à criação ficcional, *Em Busca de Curitiba Perdida* radicaliza esse procedimento, levando-o ao simulacro. Dizendo de outro modo, se o texto de Proust pretende, no fluxo temporal, descobrir “o eterno no efêmero” (Baudelaire, 1988, p. 159-212), o de Trevisan, ao contrário, afirma a impossibilidade de tal descoberta — o eterno/verdade é um artifício para a obliteração da mesmice, da repetição, do vazio. A viagem, da maneira como se configura, é uma tentativa de fuga provisória dessa condição, fuga viabilizada, justamente, pela afirmação da inexorabilidade do vazio.

Conclusão

Presentificação, espacialização do tempo: esses fenômenos interdependentes ocupam uma posição central na reflexão sobre a cultura contemporânea/pós-moderna. São, para alguns, consequência da dificuldade de projeção temporal dada a falência das utopias modernas/modernistas;

índices do colapso da experiência espaciotemporal provocado pela extrema velocidade com a qual os modos de produção capitalistas infundem, na sociedade, novos produtos de consumo (Harvey, 1998); sintomas de uma espécie de esquizofrenia (!) (Jameson, 1997). Para outros, estes fenômenos, além de concentrarem a dúvida característica do momento posterior à infinidade de rupturas comuns à Modernidade/Modernismo, viabilizam a generalizada proliferação de simulacros/*hiper-realidades*, representações que, libertas da referencialidade, reproduzem-se infinitamente, indiferentes a si mesmas, em um *espetáculo* incessante e anti-histórico, em uma miscigenação desenfreada que atinge todos os escopos humanos (estética, política, economia, sexo etc.), solicitando uma alteridade que dê cabo dessa auto-reprodução egoísta e desenfreada (Baudrillard, 1992; Debord, 1971).

Não há como negar que essa presentificação, essa reprodução infinita e indiferente de simulacros, tem uma ambivalência intrínseca, que marca o *lugar* sócio-histórico da enunciação, seja devido à escolha dos referentes (podendo-se incluir, aí, os intertextos), seja devido ao método de composição/poética utilizado, seja (o que é mais preciso) devido à conjugação entre referentes e poética. Na sociedade contemporânea, essa ambivalência pode ser indicativa da (re)afirmação das representações e de seus métodos de produção ou *vice-versa* — por exemplo, um novo e melhor modelo de automóvel sobrepõe-se ao atual, o qual se havia firmado no mercado devido às vantagens que apresentava em relação a outro modelo, mais antigo, reafirmando tanto o modo de produção quanto suas representações (sua publicidade). Mas, pode, também, não sê-lo.

Por exemplo, *Em Busca de Curitiba Perdida*. Que o tratamento dado aos referentes autóctones da Curitiba de antanho e a todos os advindos do *roman-fleuve* de Proust são precondições à constituição do simulacro; que esse simulacro comporta a melancolia, a mesmice, a repetição, a falta de perspectivas futuras, a dificuldade de posicionamento do sujeito frente à História; que esse simulacro e essa presentificação dificultam a (re)construção da subjetividade/identidade do narrador do texto, afirmando, antes, a impossibilidade disso senão rarefeita, provisória e irrisoriamente como simulacro; que, apesar de sobrepor a margem (a Curitiba de antanho e *perdida*) ao centro (a Curitiba oficial; *Em Busca do Tempo Perdido*, um indiscutível cânone da literatura ocidental, o idílio, etc.), não prevê futuro às margens; pelo contrário, fá-lo com base na

impossibilidade de futuro para elas, já que não passam de ruínas; que o deslocamento permanente das significações, comum ao simulacro, firma, no conto *Em Busca de Curitiba Perdida*, invariavelmente, seu *vazio* ontológico — enfim, não há dúvida quanto à relevância de tudo isso.

Não há dúvida, também, quanto à *negatividade* dessa presentificação, desse simulacro. Essa negatividade pode ser lida como um gesto desdobrado, característico à boa parte da escrita poético-literária da Modernidade, que atinge o próprio texto e seu diálogo com as representações comuns à sociedade contemporânea: *Em Busca de Curitiba Perdida* problematiza tanto a utopia proustiana quanto a si mesmo; afirma a ideologia das representações correntes na sociedade contemporânea ao integrar-lhes, mas as nega à medida que as torna não “simulação da orgia” (Baudrillard, 1992), da vitalidade, do prazer, do consumo e das realizações intelectuais, mas, justamente, a impossibilidade disso, como uma versão, propositadamente, impotente dessa simulação. Afinal, essa negatividade seria o correlativo necessário à afirmação daquilo que Baudrillard chama de “simulação da orgia”, uma vez que a oposição é a base de toda significação; ou, pelo contrário, seria o elemento que corrói esta “simulação”? Ou ainda, nem uma das alternativas: tratar-se-ia de uma negatividade simulada, impotente, neutra — um simulacro de *negatividade*?

Em química, negativo é o elemento com função de ácido, corrosivo; em fotografia, prova em que as partes escuras e claras de uma foto aparecem invertidas, mas cuja revelação desfaz essa inversão; em matemática, elemento com valor ínfimo, inferior a zero —, parafraseando o *roman-fleuve* de Proust, em quais dessas metáforas estaria a *verdade* de *Em Busca de Curitiba Perdida*? Ou seria essa *verdade metafórica* um simulacro? Certamente que todas as alternativas ao mesmo tempo, sendo que a ênfase dada a uma ou a outra resposta depende, fundamentalmente, de *onde* se lê o texto, de *onde* se fazem e se respondem essas perguntas.

E essas perguntas se tornam mais complexas e amplas se se constatar que Dalton Trevisan se dedica a um processo de escrita bastante particular, promovendo a reescritura obsessiva dos mesmos contos a cada nova edição de seus livros ou a cada antologia; processo por meio do qual mesmo os contos inéditos (não-rescritos) debruçam-se, invariavelmente, sobre as mesmas personagens, sobre os mesmos dramas e sobre a mesma Curitiba de antanho e marginal; processo por meio do qual essa escrita revela uma espécie de *produção em série fordista*, repetitiva e tautológica, conjugada ao

artesanato, à reelaboração minuciosa de cada conto — e tudo isso sugere um diálogo bastante intenso com a própria escrita literária, seja por si só ou por meio da intertextualidade (como visto neste artigo), bem como com a sociedade contemporânea e seus processos, *latu sensu*, simbólicos.

E isso parece abranger aspectos relativos tanto à literatura dita Modernista (por exemplo, seu compromisso crítico) quanto à Pós-Modernista (por exemplo, seu despojamento referencial etc.). Talvez, porque, às margens, sejam elas afins à Curitiba perdida ou à própria vida sociopolítica, econômica e histórica brasileira — é delicado, por um lado, impor suas próprias formas de representação/constituição ao centro, às instâncias que disseminam sua política, sua economia e suas representações/constituições mundo afora. Mesmo porque, em se tratando de um estado-nação fruto da colonização, constituído por uma enorme miscigenação étnica e, conseqüentemente, cultural-simbólica também, estado-nação cujos povos autóctones foram dizimados pela colonização — quais seriam suas “próprias formas” de constituição/representação da realidade senão as, em tese, alheias? O “próprio”, aí, não seria, sobretudo, um alheio arcaico? Por outro lado, as representações/constituições do centro, se são inevitáveis às margens, desencadeiam, nessas, funções e sentidos diferentes dos desencadeados no centro, já que atuam em contextos bastante diferentes. Ao que parece, *Em Busca de Curitiba Perdida*, bem como o trabalho de Dalton Trevisan como um todo, lida criticamente com essa inevitabilidade; criticamente porque não a recusa nem se lhe adere incondicionalmente; crítica que não se furta à autocrítica, à assimilação de seus próprios limites e ambivalências.

Este processo, que projeta um fundo vazio sobre o qual operam as constituições/representações da realidade, sejam essas quais forem, solicita a reinvenção destas constituições/representações e, ao mesmo tempo, prevê essa reinvenção como repetição. Não é outra coisa o que faz *Em Busca de Curitiba Perdida*. E o conto o faz por conceber que se trata não necessariamente de uma opção, mas de uma *necessidade*. Suprir a demanda das próprias necessidades e, ao mesmo tempo, ser severamente crítico com elas, encarando-as menos como *coisas em si* do que como construções passíveis de revisão, acenam a um paradoxo, segundo o qual é necessário rever as próprias necessidades. Revisão para a qual não há parâmetros certos ou seguros, pois se trata de revisar as próprias necessidades, isto é, revisar algo de que não se pode esquivar, por exemplo, os elementos constitutivos da própria revisão ou, mesmo, o próprio conceito de

revisão.

Referências

- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1992.
- CÉLINE, L.F. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1993.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Champ Libre, 1971.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- GARRET, A. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, G. *Palimpsests*. Paris: Seuil, 1982.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- MAISTRE, X. *Viagem à roda de meu quarto*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- PEIXOTO, N.B. *Cenário em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PLATÃO. *Letres*. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- PROUST, M. *A fugitiva*. 12. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. 19. ed. São Paulo: Globo, 1998a.
- PROUST, M. *Sodoma e gomorra*. 14. ed. São Paulo: Globo, 1998b.
- PROUST, M. *A prisioneira*. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998c.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998d.
- TREVISAN, D. Emiliano, poeta medíocre. *Joaquim*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 16-17, 1946.
- TREVISAN, D. *Mistérios de Curitiba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Received on January 14, 2005.

Accepted on June 19, 2006.