

# O PAPEL DA MEMÓRIA NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

Celina Fontenele Garcia\*

## Resumo

Neste trabalho analisamos o papel da memória em **Baú de ossos**, primeiro livro de memórias de Pedro Nava, evidenciado através da herança cultural, intelectual, científica e da exploração exaustiva das biografias familiares que o coloca numa posição concreta no clã e no grupo social de Minas Gerais do início do século XX.

**Palavras chave:** memória, autobiografia, herança cultural, biblioteca.

## Résumé

Dans ce travail nous analysons le rôle de la mémoire dans **Baú de ossos**, premier livre des Mémoires de Pedro Nava, rendu évident à travers l'héritage culturel, intellectuel, scientifique et de l'exploitation exhaustive des biographies familiales, qui donnent à l'auteur une place importante dans son clan et dans la société de Minas Gerais du début du XXème siècle.

**Mots-clés:** mémoire, autobiographie, héritage culturel, bibliothèque.

## INTRODUÇÃO

Nosso trabalho está centrado na leitura de *Baú de ossos*<sup>1</sup> primeiro livro de memórias de Pedro Nava: suas leituras de infância e adolescência, a herança cultural, intelectual, científica e a exploração exaustiva das biografias familiares que o coloca numa posição concreta no clã e no grupo social de Minas Gerais do início do século XX.

Em *Baú de ossos*, o personagem narrador possui a experiência do homem que caminha para a velhice e que dá

um balanço em sua vida: encontramos a presença implacável da morte; encontramos também a herança dos antepassados, herança abstrata das leituras, evidenciadas claramente através das epígrafes que permeiam todo o texto de **Baú de ossos**; elas denunciam as intenções do memorialista e seu grau de integração com a literatura universal; denunciam o grau de intimidade com a “biblioteca” e a retratação das obras da literatura universal no universo particular e restrito da autobiografia do *pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais*; denunciam a reorganização interior do menino-homem Pedro Nava na literatura e na cultura Ocidental; encontramos também a presença de Proust e da memória involuntária, pois é através dela, por uma luz que se acende, pelo sabor de um rabanete ou pelo roçar das mãos em velhas cartas amareladas que a infância surge e Pedro Nava pode tirar do baú da memória toda a história de seus antepassados, e refazer, osso por osso, sua árvore genealógica, como pela escrita,

forma o corpo de epígrafes, costura seu texto com apropriações e compõe sua biblioteca, ao mesmo tempo em que traça o perfil de seu ser biológico pela hereditariedade, compõe seu retrato cultural e intelectual.

Em *Baú de ossos* procuraremos analisar Nava como “um arqueólogo” que desenterra os seus mortos, pela herança concreta – fotografias, pinturas e biografias – criando um novo corpo; e como “um bibliotecário” que pela herança abstrata, forma sua biblioteca, primeiro pelo amor à França, base de sua cultura e pela leitura de Proust influência primeira de sua obra.

## 1. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

Pedro Nava, mineiro por nascimento, carioca por opção, cearense na rebeldia, médico por profissão “mais um elo na corrente de médicos na família” e escritor por voca-

\*Professora Doutora em Literatura Comparada - UFMG. Professora do Departamento de Literatura da UFC.

<sup>1</sup> NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978

ção e escolha, é o autor que restaura a dignidade, o prestígio e o valor do memorialismo no Brasil. A autoria e o pacto de sinceridade são encontrados logo que se abre *Baú de ossos: Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Matas das Minas Gerais* e perpassando toda a narrativa do “pobre homem” temos a revelação da figura de um narrador capaz de analisar os instrumentos precários herdados – escritos, documentos, retratos, objetos e lembranças, e capaz de reconstituir, como Cuvier, que partindo de um osso constrói o esqueleto da besta; Nava, partindo do exame desses objetos, desses instrumentos, reconstitui toda uma genealogia, reencontrando e reatando os elos perdidos no caminho. Procurando explicar em seu texto o valor da hereditariedade o Narrador apoia-se na hipótese científicista e positivista de Cuvier, Claude Bernard e Zola.

Em *Baú de ossos*, Nava afirma e reafirma várias vezes e em diversos lugares da narrativa seu pacto de sinceridade consigo mesmo e com os leitores, pacto indispensável às leis que governam o gênero autobiográfico, e principalmente após os estudos de Lejeune:

*Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que conheci (uns bem, outros mal) e cujos pedaços reconheço e identifico em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços de seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, luz, vento, sonho, bem, e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade se possível, toda a verdade.*<sup>2</sup>

Quando Nava, no texto acima, promete dizer toda a verdade, além de se declarar discípulo de Zola e de Claude Bernard (Romance e Medicina) faz, ele mesmo, metaforicamente, um texto Frankenstein. Faz um juramento, como se estivesse em um júri, com as palavras empregadas pela lei e faz também uma citação literária (discurso híbrido) apropriação de Gregório de Matos no soneto “A Maria dos povos, sua futura esposa”, quando no último terceto: *Oh! Não aguardes, que a madura idade,/ te converta essa flor, essa beleza./ em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.* É o mesmo tipo de enumeração decrescente empregado por Nava e pelo poeta: eles vão do concreto para o abstrato – em terra, em cinza, em pó, em sonho, em nada; carga de pedra, de terra, luz, vento, sonho, bem, mal.

Assim, através dessa linguagem compósita, o Narrador demonstra para o leitor a disposição de dizer toda a verdade, compondo, dessa forma, o pacto autobiográfico estudado por Philippe Lejeune<sup>3</sup>, que define a autobiografia (no caso de Nava são memórias) como uma *narrativa retrospectiva em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo em relevo sua vida individual e em parti-*

*cular a história de sua personalidade.* O narrador é o personagem principal e a perspectiva da narrativa é retrospectiva (Nava vai além da vida individual e para a vida social do clã e da sua comunidade). Para que haja uma autobiografia é preciso que haja identidade entre autor e personagem.

A questão da escrita autobiográfica, segundo o conceito de Lejeune, se afirma em todos os itens na obra memorialística de Pedro Nava. Ela é uma narrativa retrospectiva, existe coincidência entre o autor e narrador e há a presença de um pacto autobiográfico e de um pacto de sinceridade. Em *Baú de ossos* o pacto autobiográfico funciona como uma reiteração da busca de identidade do autor: *Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais* que se apresenta como a retomada e recriação da primeira epígrafe de *Baú de ossos Eu sou um pobre homem de Póvoa de Varzim* de Eça de Queiroz e a partir do **Eu** o autor desvenda para nós toda a árvore genealógica da sua família em Minas Gerais, no Ceará e no Maranhão, chegando, nessa procura da reconstituição de sua família, à Itália dos cruzados, em Gênova. O papel da memória exerce uma função fundamental, pois através desse pacto autobiográfico, “Eu sou um pobre homem”, ele assina o compromisso de recontar a história de sua família, a sua história, numa reconstituição exaustiva de biografias que apontarão sua posição crítico-narcísica em relação à sua biografia.

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, da identidade do autor, remetendo, em última análise, ao nome do autor sobre a capa. Em Nava temos o preenchimento desses dois critérios: 1- A relação do nome do personagem e do nome do autor e 2- A natureza do pacto concluído pelo autor: (Quero dizer toda a verdade, se possível toda a verdade).

Para Lejeune é em relação ao **nome próprio** que se devem situar os problemas da autobiografia. É nesse **nome**, que vem impresso sobre a capa do livro, na página de guarda, que se resume toda a existência do **autor**. Essa marca remete a uma pessoa real, Nava, que tem a responsabilidade pela enunciação de todo o texto escrito: ele é uma pessoa que escreve e que publica um texto. A teoria de Lejeune pode ser aplicada à sua obra: narração em prosa, escrita em primeira pessoa, possuindo uma identidade entre personagem/narrador e autor, é uma narrativa pessoal, uma história de uma personalidade. Mas falta apenas o espaço autobiográfico. Nava escreve, como primeira obra literária (não falo das de Medicina), *Baú de ossos*, Memórias, e depois complementa suas memórias com uma série de mais cinco livros. Ele faz um pacto autobiográfico, que é afirmação no texto desta identidade, faz um pacto de sinceridade, de fidelidade e de autenticidade. A identidade de nome entre autor, narrador e o personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: implícita, ao nível da ligação autor-narrador, por

<sup>2</sup> NAVA, op. cit., p.211.

<sup>3</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

ocasião do pacto autobiográfico; e de maneira patente, ao nível do nome que se dá o narrador/personagem na narrativa e que é o mesmo da capa sendo este o caso de Nava. Existe porém o questionamento: o romance é mais verdadeiro ou mais autêntico que a autobiografia? André Gide declara: *As memórias não são senão meio sinceras, mesmo que seja grande a preocupação com a verdade: tudo é mais complicado do que se diz. Talvez se possa aproximar mais a verdade do romance*<sup>4</sup>. E Mauriac traduz o mesmo pensamento: *somente nossos romances expressam o essencial de nós mesmos, somente a ficção não mente. O romance fica profundamente múltiplo enquanto a autobiografia é superficial e esquemática*<sup>5</sup>. Gide e Mauriac glorificam o romance, ao designar o espaço autobiográfico no qual desejam que se leia o conjunto de sua obra. Ao mesmo tempo que a autobiografia é um dos termos da comparação, o romance é o critério que serve à comparação. Qual a “verdade” que o romance permite aproximar melhor que a autobiografia? É em relação à autobiografia que o romance é considerado mais verdadeiro: o romance é uma ficção que remete a uma verdade da natureza humana, mas também ele pode ser considerado como fantasmas reveladores do indivíduo. Lejeune chama essa forma de pacto indireto de pacto “fantasmático”.

Quando Lejeune estuda a obra memorialística de Rousseau, em determinado momento, a compara com *Os Discursos* concluindo pela proximidade teórica entre os dois livros. E pergunta, quem influenciou quem? Em 1775, Rousseau, provavelmente, ainda não tinha reunido suas recordações, escrito suas memórias. Será que a teoria teria fornecido uma linguagem para que ele expressasse sua história pessoal? Mas entre a teoria e a infância não existe apenas uma simples sucessão de relações, a infância inspirando a teoria que lhe fornece a linguagem? Lejeune continua afirmando que nem a teoria nem a visão da infância são coisas em si, que poderiam entreter relações e que elas são dois aspectos de uma mesma atividade, a do homem adulto – com sua experiência humana e cultural – que procura dar sentido à sua vida.

*Desta confrontação tiraremos a idéia de que esta escrita de segunda mão e sempre ulterior que é a autobiografia tem a oportunidade de ser mais fecunda e mais complexa, porque ela põe a teoria à prova de uma forma real, a infância, que, de fonte, torna-se objeto, ou ainda que, sendo fonte do discurso torna-se seu campo de aplicação por excelência.*<sup>6</sup>

O que Lejeune diz de Rousseau é válido também para Pedro Nava. Ele começa a escrever suas memórias aos 65 anos, depois de uma longa aprendizagem no campo intelectual, cultural e humano. Nava pertence a uma família minei-

ra tradicional, empobrecida, é verdade, mas que procura manter-se à custa de sacrifícios enormes, à altura das outras famílias. Na escola e na vida social sempre frequentou a elite; os colégios Anglo-mineiro e Pedro II, e a Faculdade de Medicina. Sua experiência, como médico e como intelectual e, sua vivência familiar e social fornecem-lhe a matéria, a linguagem e a força para escrever suas memórias na década de setenta. E é dentro dessa experiência de médico e dessa vivência familiar e social, como guardião e herdeiro das crônicas e dos objetos familiares que Nava se dispõe a fazer a história do “pobre homem do Caminho Novo das Minas Gerais” descendente de colonizadores e desbravadores.

## 2. FUNCIONAMENTO DA MEMÓRIA NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

A narrativa de *Baú dos ossos* é organizada em função do passado e de seu reflexo no presente. Na epígrafe e na dedicatória, Nava divide presente e passado, vivos e mortos no mesmo espaço: o poema de Bandeira *profundamente* e sua procissão de vivos, no passado, *ao pé das fogueiras acesas*, e no presente, os mortos, numa indagação angustiante *onde estão eles?* transformada em tema recorrente de toda a narrativa repassada através de Villon, de Shakespeare ou de Machado de Assis. As vozes daquele tempo estão presentes no momento da recuperação do passado pela escrita, que lhes confere o estatuto de personagem.

Nava lendo, se apropriando e citando Bandeira, Anatole France e Proust, ratifica a importância da memória, da volta ao passado, do armazenamento da experiência dos ancestrais, da leitura do passado feita nos documentos deixados pelos antigos, nas conversas com os mais velhos, ouvindo as crônicas orais, e, pela herança recebida de livros, e fotografias:

*Que junto a costumes de avô, resposos de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares duram e são passadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas tardes de calor; nas varandas que escurecem, nos dias de batizado, de casamento, de velório (Ah! As conversas vertiginosas e inimitáveis dos velórios esquentados a café forte e vinho-do-porto, enquanto os defuntos regelam e começam a ser esquecidos*<sup>7</sup>.

Toma consciência do mundo da escrita ao “acordar”, uma manhã, diante do espelho e perceber claramente a figura aí refletida. A tomada de consciência é dupla: a do médico e a do homem que teme o envelhecer, pois, para ambos, é envilecer:

<sup>4</sup> LEJEUNE, op. cit., p.41.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>6</sup> Op. cit., p. 152.

<sup>7</sup> NAVA, Baú de ossos, p. 17.

*Viro e ponho em posição as duas faces laterais do espelho e considero amargamente meu perfil.[...] Pedaco dum, pedaco doutro – Nava, Pamplona, Jaguaribe, Pinto Coelho – reconheço os fragmentos do meu Frankenstein familiar. Médico, não posso enganar a mim mesmo e sei que já estou contado, medido, pesado.<sup>8</sup>*

Espelho duplo, escrita/leitura de si mesmo, Nava, como Proust, toma consciência do mundo da escrita: o documento e a memória faz Nava entrar no espelho/papel e realizar sua obra memorialística. O narrador, ao escrever suas memórias através do discurso autobiográfico, cria seu duplo, a representação de si no passado vivido, imaginado, recriando o que existiu apenas para ele. Como exemplo, posso citar uma passagem de *Baú de ossos* em que Nava adulto se vê diante da casa da Rua Aristides Lobo. Jamais conseguira lembrar a infância incorporada à presença do Pai. De repente, uma luz ilumina os vitrais da porta, e Nava descreve as sensações que despertaram sua memória involuntária, como em choque:

*Estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai indagora! Ressurgira dos mortos para dar nossa casa nova em folha... nela eu entro na velha casa, como ela entrava nos jamais. Esse portão...<sup>9</sup>*

A imagem da casa, dos fantasmas dos mortos que voltam a habitá-la novamente é a mesma do sonho que Nava tem no colégio Pedro II caindo em cima da máquina Singer da mãe, da biblioteca que desaba em sua cabeça ou da avó, que vai de cova em cova juntando os ossos dos antepassados – metáfora que se repete sempre na obra de retalhos de Nava, na sua construção Frankenstein.

Partindo da recuperação de sua infância pela escrita realizada através de documentos é que ele redescobre e reencontra os fantasmas que povoaram sua infância e sua adolescência, e as leituras do aprendizado de sua vida. No aprendizado da leitura dos “rebeldes” ou malditos da literatura universal, realiza sua introdução no universo infinito dos livros e é esse universo que vai compor sua memória familiar:

*Memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios), é o elemento básico na construção familiar.<sup>10</sup>*

Nessa construção familiar, como na metáfora da catedral empregada por Proust para explicar sua obra, a memória dos fatos e dos textos tem importância fundamental

na construção da obra literária. Cada documento e cada história ouvida dos mais velhos, cada leitura e cada escritor acrescenta algo à escrita do narrador e às suas considerações sobre a arte, a sociedade ou a própria condição humana. Assim como a construção da catedral é feita por pessoas anônimas que durante séculos acrescentam sempre sua pedra rejuntada de cimento para formar um todo homogêneo, assim também o livro, que para Proust é composto da fusão de muitas leituras e de muitos livros.

*Um livro é um grande cemitério onde sobre a maior parte dos túmulos não se podem mais ler os nomes apagados. Muitas vezes, ao contrário, lembramos muito bem do nome mas sem saber se alguma coisa do ser que o levava sobrevive nessas páginas.<sup>11</sup>*

Nava herda essa memória familiar, memória dos que envelhecem e colaboram com o elemento básico da construção familiar – a lembrança; herda também seu amor pelos objetos antigos, pelos livros e pelas obras de arte que serão os companheiros e personagens de sua escrita. Para reconstruir sua personalidade essa reconstrução implica sofrimento. Dällenbach diz que toda escritura é um parto doloroso e, ainda mais, quando ele é a abertura de um baú de onde se vai exumar os mortos-vivos, acordados na lembrança, à vista de uma janela iluminada, de um retrato, de uma música, de um livro.

*Baú de ossos* é a recriação e a reconstrução da memória individual e coletiva do passado do clã. Os mortos que vivem nos vivos, o passado e o presente construídos pela memória e pelas leituras arquivadas e recriadas como na metáfora da catedral e do vestido: uma construção feita de pedras ou um vestido feito de retalhos de tecido costurados com alfinetes. Essa sutura é feita pelas apropriações ou intertextualizações dos textos lidos e arquivados no baú da lembrança.

*Baú de ossos* é documento e sensação, é história e sentimento, é reconstrução da história de um clã, por um narrador que possui a palavra como único instrumento capaz de conferir-lhes a vida e de ressuscitar os mortos. É a única forma concedida aos homens de atingir a imortalidade: o texto memorialístico.

### 3. A QUESTÃO DO SUJEITO EM BAÚ DE OSSOS

A autobiografia tem sempre como pano de fundo a relação presente entre a escrita e o passado por esta contado. Nesse plano se situa todo o jogo da estrutura: Stendhal emprega como tempo alguns meses na *Vie de Henri Brulard*, uma espécie de diário; Chateaubriand se estende por várias

<sup>8</sup> NAVA, *Galo das trevas*, p. 57.

<sup>9</sup> NAVA, *Baú de ossos*, p. 302.

<sup>10</sup> Op. cit., p.17.

<sup>11</sup> Proust, *Le temps retrouvé*, p. 298.

dezenas de anos na sua autobiografia e obtém uma composição mais complexa. Entre os contemporâneos, segundo Lejeune, somente Sartre e Leiris se encontram em condições de inventar novas estruturas da narrativa, porque eles compreenderam que uma nova maneira de escrever a autobiografia implicava uma renovação geral da antropologia e dos modelos de descrição e de explicação do homem. O próprio Sartre e os métodos que ele emprega são resultados da ideologia dominante. A autobiografia é, então, um momento de uma enquete dialética, momento de vertigem e de metamorfose. A volta sobre si mesmo é uma nova partida da busca que é tornada possível.

Lejeune cita Genette quando este declara que toda narrativa biográfica é o desenvolvimento de um traço esquemático que resume um projeto, o projeto autobiográfico: *Je suis devenu moi*. É o caso de Proust, que parte de um mesmo projeto *Marcel devient écrivain* e cria o mundo imenso de *À la Recherche*. Nava, por seu lado, escreve *Eu sou um pobre homem do Caminho Novo*, situa geograficamente o *pobre homem* no mapa das Minas Gerais e na cidade de Juiz de Fora, e depois do clássico *eu nasci na Rua Principal* se retira de cena para assumir um eu de uma escrita mista de autobiografia, sociologia, história, arquitetura, urbanismo, medicina, genealogia, crítica social e política.

*Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o narrador penetra simpaticamente na vida dos antepassados e parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de configurar senão apelando para a imaginação. Desse modo, sobretudo em Baú de ossos, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance. [...] Daí uma tensão fundamental, uma poética de choques e contrastes, dando relevo e profundidade ao texto que, por tudo isso, é extraordinariamente requintado, graças (digamos pela última vez) à tensão básica, que assegura, a eficiência do discurso e consiste no senso particularizado do concreto, traduzido simultaneamente em termos universais de visão do homem e do mundo.<sup>12</sup>*

Pedro Nava escrevendo suas memórias revoluciona o gênero e torna contraditórias as críticas a seu respeito. Escreve sua autobiografia suturada com a genealogia de sua família, de seu clã, de Minas, do Ceará e do Maranhão.

*Com a mão paciente vamos compondo o puzzle de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rimbos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo como vitrais fraturados (onde no burel de um santo vemos – lá fora céus profundos, árvores ramalhando ao vento, aviões, nuvens e aves fugindo), como aqueles re-*

*cortes que suprimem os limites do real e o irreal nas telas oníricas de Salvador Dali. Um fato deixa entrever uma vida: uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência...*

O trabalho do memorialista exige a experiência e a paciência de um artesão, de um ceramista ou de um paleontólogo, para compor o *puzzle* de sua memória. A recriação desse *puzzle* se constitui da reconstituição do tempo de aprendizagem do narrador: da vida, dos livros, da escrita do eu, mesmo que esse eu seja fragmentado como os vitrais. Falando na primeira pessoa “o meu avô”, Nava incorpora a voz do avô quando diz *somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza*<sup>13</sup>, no parágrafo seguinte se retira de cena, descreve São Luís, as festas, os enterros, de maneira impessoal, com distanciamento.

As indagações serão respondidas pela imaginação e farão parte do lado ficcional da narrativa. Ele reconstitui as casas com suas cores, o sol, o vento e a vida dos habitantes da cidade provinciana: os trabalhos manuais, os vendedores ambulantes, as visitas, as conversas, descritos numa linguagem poética. Como Nava podia saber os detalhes mínimos da vida doméstica das conversas se não fosse pela recriação ficcional?

*O céu, sem nuvem, é lindo e desolado como um deserto [...] Fora da camarinha tudo parou. O vento ficou esperando, amarrado na porta. [...] Mas lembra o príncipe... Ao mesmo tempo derrete-se o silêncio e começam a despencar as notas da sinfonia doméstica [...] O vento tornou-lhe a levar-lhe o marido.<sup>14</sup>*

Pedro Nava leva seu projeto autobiográfico às últimas conseqüências; não se limita apenas a contar sua vida como os escritores do século passado ou Sartre, ou Mauriac ou Leiris ou mesmo Gide. Ele faz um panorama da vida social brasileira desde o século passado até 1980. Trabalha duramente quinze anos.

*Quando resolvi escrever uma obra literária foi para fazê-la com o capricho e a perfeição que eu procuro pôr nas coisas [...] o que para mim é uma tortura. Escrever foi uma deliberação que tomei a sério e organizando meu trabalho de uma maneira tão perfeita quanto me foi possível.*

#### 4. AJUSTE DE CONTAS

Escrever memórias para Pedro Nava é uma *ajuste de contas do eu com o eu* e é *ilícito mentir a si mesmo*. Esse ajuste de contas vai consistir em repensar o passado para escapar do peso do presente, para encontrar-se consigo mesmo; para encontrar-se com o outro; para estabelecer uma comu-

<sup>12</sup> CANDIDO, Antonio, *Educação pela noite*, p. 61 e 69

<sup>13</sup> NAVA, *Baú de ossos*, p. 20.

<sup>14</sup> Op. cit., p. 36-7.

nicação externa que preencha o vazio da página em branco: alegoria do espaço exterior e da vida de Nava, insatisfeito pelas limitações da idade e da vida social e profissional.

Para esse ajuste de contas, Nava escolhe não o romance fantástico ou o romance-reportagem tão em voga na época, por que se sente incapaz, mas envereda pelas memórias na esteira de Marcel Proust, de Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, (influências confessadas) praticando uma escrita ao contrário: começa pelas memórias e pretende terminar com dois romances e um livro de contos infantis, enquanto os escritores, em geral, escrevem suas autobiografias como complementação da obra romanesca ou poética já celebrada. A grande maioria dos críticos generaliza a escrita do eu sob denominação de autobiografia, Nava, diferentemente, se define como memorialista.

Lejeune, em suas obras sobre a autobiografia a define como uma narração retrospectiva feita em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, de sua vida particular, da história da sua personalidade. A identidade do narrador e da personagem principal supõe que a autobiografia seja escrita na primeira pessoa e que exista uma identidade assumida no plano da enunciação e ao mesmo tempo, uma semelhança produzida no do enunciado. Ele reafirma que é necessário um pacto de sinceridade do narrador, um juramento de base jurídica – *tenho de dizer a verdade, só a verdade, se possível toda a verdade*<sup>15</sup> – e que no nome do autor impresso na capa, na coincidência desse nome e da personagem é que se fundamenta a autobiografia. Acrescenta ainda que o autor que publica sua autobiografia sem a existência de obras anteriores é considerado um autor desconhecido. Para Lejeune é necessário, que o autor tenha escrito outros livros para que possa ser julgado e que tenha lugar o que chama de espaço autobiográfico. Quanto ao espaço autobiográfico, Braga Montenegro em carta a Edigar de Alencar comenta o encontro deste com Pedro Nava:

*Então você teve, no relançamento de seu livro contado com Pedro Nava? Que escritor erudito e correto, ele se revelou depois dos 70? Antes das memórias desabusadas que ele publicou para mim é como se não existisse, pois o escritor sem obras para o meu conceito não conta...Agora lhe tiro o chapéu, reverente.*

Quando Braga Montenegro diz que o escritor *antes das memórias desabusadas que publicou, para mim é como se não existisse*, está confirmando a teoria de Lejeune, de que é necessário uma vida literária anterior e que é preciso saber reconhecer os limites da criação romanesca e da autobiografia: narração retrospectiva da gênese da personalidade assumida pelo autor, definição *stricto sensu* da autobiografia, a obra romanesca constituindo o que se chamará espaço autobiográfico. Quando Lejeune analisa a autobiografia de Gide parte do pres-

suposto de que sua vida e sua obra giram em torno da produção e construção de uma imagem de si. Trata-se de uma estratégia visando constituir a personalidade, através de jogos distintos empregados por Gide na criação literária. Para a escrita autobiográfica, ele toma posições contraditórias: de liberdade, em presença do leitor, e de liberação de si mesmo.

*Si le grain ne meurt*, a grande narrativa da maturidade de Gide é considerada sua autobiografia. Ele desejou escrever o resultado de todos os textos, a recriação de sua imagem, sem reduzi-la nem fixá-la, realizando não sua semelhança, mas sua dessemelhança. O espaço autobiográfico constitui, portanto, para Gide, um jogo textual:

*[...] via o papel que representava no conjunto do sistema: todo texto se definiria pelo lugar e pela função no conjunto textual ao qual Gide confiava a missão de produzir sua imagem: tratava-se de montar um jogo.*

Da mesma forma Nava monta um jogo para a construção de sua imagem: não possuindo uma obra romanesca anterior, tendo escrito alguns poemas entre eles “O defunto”, “Mestre Aurélio entre as rosas” e “Uma evocação da rua da Bahia”; tendo participado da revolução modernista de 22, Pedro Nava possuía muita experiência e muitos amigos no campo literário. Mas os críticos, principalmente aqueles que desconheciam suas incursões literárias anteriores, estranharam que um médico, de repente, se travestisse de escritor e se transformasse num memorialista que redimensionou o gênero e redemarcou seus limites.

Assim, não podemos aplicar integralmente as regras de Lejeune à escrita de Pedro Nava: narração em prosa, na primeira pessoa, com identidade entre narrador e personagem até *Beira-mar. De Galo-das-trevas* em diante, assume a terceira pessoa, com a entrada do primo Egon como narrador. Emprega o artifício já utilizado por outros escritores, por exemplo, por Umberto Eco em *O nome da rosa*, do encontro do manuscrito, e a partir dele se lerá a tradução da história. Nava, uma manhã, recebe do primo umas pastas contendo a narração de sua vida a partir de 1930. E assim, retira-se da cena e cede lugar a um narrador substituto, que reflete, qual espelho, sua imagem, seu pensamento e sua visão de mundo. Dentro desse conceito de autobiografia, temos portanto que rever, inicialmente, o problema do espaço autobiográfico e da narrativa pessoal. Para o problema do espaço autobiográfico fica difícil situar Nava, porque ele é um escritor na contramão. Os escritores, na idade da aposentadoria, escrevem suas autobiografias como justificção ou explicação de suas obras ou de suas posições ideológicas: os franceses, objeto do estudo de Lejeune, como Rousseau, Gide, Sartre e Mauriac, são exemplos bem característicos. Depois da obra construída, voltam-se para a vida pessoal, para a infância, para as memórias.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 211.

Há um limite muito tênue, muito sutil entre memorialismo e autobiografia. Para Lejeune<sup>16</sup>, a definição é a mesma e difere apenas no item referente à história individual e à história da personalidade. No memorialismo, o narrador não é o centro do interesse da narrativa; ele se envolve nos acontecimentos, e estes passam a ter realce porque conduzem o fio narrativo para a história social, familiar, do clã, ou de uma comunidade.

Quem melhor define o memorialismo é Consuelo Cunha Campos *como forma anfíbia entre a ficção e a história. A função do velho é lembrar e aconselhar, unir o começo e o fim ligando o que foi e o por vir*<sup>17</sup>. O memorialista tem, portanto, que enfrentar a aridez da verdade ou nadar nas possibilidades infinitas de sua interpretação. O essencial no memorialismo, que o separa da autobiografia é não só a narração dos fatos, mas a interpretação que o narrador pode fazer do tempo vivido. E nessa interpretação dos fatos entra sua visão de mundo, acrescentando, assim, ao mundo individual, um mundo coletivo, penetrando na esfera do familiar e do clã. Pedro Nava considera sua escritura memorialística e a conceitua dessa forma no seu texto e fora dele. Para definir memórias e memorialismo cita Juaréz Távora que coloca memorialismo e história como esferas opostas: *Memorialista e historiador, dizia Juaréz Távora, são coisas diferentes. O memorialista conta o que quer, o historiador conta o que sabe. Eu conto o que sei e sou memorialista*<sup>18</sup>.

No seu ajuste de contas consigo mesmo, Nava faz também um ajuste de contas com a literatura, e procura recuperar o tempo perdido. Ele aprende com Gide que a literatura se compõe de um jogo textual e cada texto se define por sua função no conjunto; com Barthes que também considera o esforço de escrever um livro igual a uma cena do imaginário: distribuir papéis, escalonar bastidores, estabelecer os níveis e no último degrau, a ribalta. Nava sabe que, nesse palco imaginário, ele deve fazer todos os escalonamentos, escolher os figurantes. Um memorialista como Nava conta o que sabe e o que quer. Ele não pode esquecer, na criança que foi, o adulto que é com todas as suas possibilidades, rebeldias e solidão. *Quando vamos pescar uma coisa nesse oceano sem fundo que é a memória, o anzol já vai molhado de presente*<sup>19</sup>.

Pedro Nava escolhe, na escrita do eu, não a autobiografia, mas as memórias. Como ele mesmo diz em várias entrevistas, não deseja ocupar espaço consigo mesmo. *Prentendo canalizar a minha memória no sentido que eu estou entendendo, portanto, estou fazendo uma distorção do fic-*

*cional*<sup>20</sup>. Nava diz ainda que o que está fazendo é a visão de mundo sem que ele entre no picadeiro. Tenciona fazer, não apenas, um ajuste de contas, mas um depoimento sobre sua época, e para isso o narrador tem de cumprir etapas essenciais ao memorialista: elas não se enquadram apenas no saber ou no querer contar. Elas vão mais longe nas suas implicações pessoais, domésticas e sociais.

Para Nava, escrever memórias é ser e permanecer fiel a si mesmo, *nesse encontro consigo mesmo*<sup>21</sup>, para preencher a solidão do velho que se sente posto de lado na vida social e profissional; é animar e prolongar seu *alter ego*, sentir-se vivo e capaz, na sua vida intelectual, de cumprir um papel social falando num momento de silêncio, de amordaçamento político; é fazer *távola rasa* das imposições familiares e do constrangimento da vida social, quando este depoimento atinge a família, amigos e inimigos; esse constrangimento implica um corte sistemático da vida social e sua redução aos poucos eleitos da amizade sincera. Nava condiciona esse isolamento à fidelidade, à verdade, não importa o que aconteça, e à prática do amor aos inimigos – ironia naveana – *a terapêutica cirúrgica do esquecimento*. E acrescenta e justifica esse comportamento com a prática da encenação de Roland Barthes. Nava diz:

*Posso escrever sem remorso o que escrevi de certos parentes meus. Porque para mim perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a escrevê-los. Nessa hora eles viram personagens e criação minha*<sup>22</sup>

Quando em 1968 começa a escrever suas memórias, a entrar narcisisticamente no espelho da folha em branco, esse encontro consigo mesmo se dá quando o país passava por um amordaçamento, *passava por um período dracôniano terrível* de uma ditadura militar. A repressão seria um motivo dos mais fortes para o desencadear da escrita ou haveria outros?

Quais os motivos confessados ou não que o levaram a escrever suas memórias? Em primeiro lugar, a morte de sua mãe e de alguns parentes vai liberá-lo para uma escrita mais livre, sem o constrangimento que a presença dos atores e colaboradores da história sofreriam ou imporiam ao escritor. Dessa maneira, ele pode cumprir com a regra número um da autobiografia: o pacto da sinceridade.

O motivo mais naturalmente confessado por Pedro Nava é que, como guardião dos objetos e documentos familiares pertencentes aos mais velhos e, como ouvinte das crônicas familiares, não podia deixar desaparecer essa história nem essas crônicas, pois não tinha herdeiros. No mundo

<sup>16</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

<sup>17</sup> Artigo publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* de 20/04/91 “A forma anfíbia: memorialismo em Pedro Nava”.

<sup>18</sup> Entrevista ao jornal *O Globo* de 16/07/81.

<sup>19</sup> Entrevista concedida a Lourenço Dantas Mota, de O Estado de São Paulo, no dia 15/02/81

<sup>20</sup> Entrevista de Pedro Nava à Fundação Cultural Alfredo Lage, de Juiz de Fora, para o Museu da Imagem e do Som, s/d.

<sup>21</sup> NAVA, *Beira-mar*, p. 198.

<sup>22</sup> NAVA, op. cit., p. 198-9.

moderno, não existe disponibilidade para as conversas ao pé das fogueiras, onde se repassavam as histórias familiares para as gerações mais jovens. Esse motivo limitaria o valor da obra de Nava, representando apenas um papel de repassador de informações.

Outro motivo da escrita das memórias era o do conhecimento pessoal, de saber como ele mesmo diz *quem sou eu [...] quem me envulta na hora do bem e do mal*<sup>23</sup> e que Nava preenchendo as falhas, os buracos deixados pela memória, como um *puzzle*, completa essas falhas pela imaginação e pelo sentimento. A matéria da memória na busca do autoconhecimento, de saber quem vem antes e quem lhe confere o ser hereditário, sai dos limites restritos da autobiografia, alarga as fronteiras da história pessoal para a familiar no registro da Psicologia e da Biologia; a hereditariedade e a certeza de compor um ser à maneira de um *puzzle*, assumem um papel primordial na escrita de Pedro Nava.

Depois de procurar justificar biologicamente sua existência, ele aprofunda os parâmetros do narrador com o encontro consigo mesmo. É um dos motivos mais justificados por Nava: o sentimento de solidão do médico, do profissional que se dedica inteiramente à profissão, do ser humano que de repente se sente inativo: médico que envelhece e que é, aos poucos, deixado pela medicina e, aos poucos a abandona também. O médico se cansa da clínica e a clínica se cansa do médico, por isso, no seu caso, era necessário um encontro urgente consigo mesmo. Consciente das limitações da idade e revoltado com elas, consciente da velhice como condição humana, Nava recorre à confissão para, ao mesmo tempo escapar dessa condição e liberar seus pensamentos, seus sentimentos pessoais, e também dar aos mais jovens o exemplo de rebeldia. Outro motivo, citado por Nava, é o de que:

*Escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo. Essa franqueza assenta em quem escreve se amparando, assistindo, socorrendo –na solidão terrível da existência. Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia*<sup>24</sup>.

Nesse ponto de vista, Nava se confessa sobre o valor ou sobre o sentido de suas memórias, que para ele, no momento da escrita de *Baú de ossos*, consistia na busca da verdade, identidade e companhia *na solidão terrível da existência*. No que concerne à escrita, esta vai funcionar como uma recomposição de sua vida, para no passado encontrar justificação, explicação e compreensão do presente e do futuro. Um memorialista em geral e Pedro Nava em particular recria o passado, na infância, para encontrar o ponto terminal, a procura incessante da própria verdade. Esse ajuste

de contas do eu com o outro, do eu com a sociedade, do eu com a vida, através da aventura da alma humana, na busca de explicação do sentido trágico da existência e da condição humana.

Numa entrevista de Pedro Nava, Gilberto Vasconcelos pergunta a razão de suas memórias terem “brotado” justamente em 1968. Ao responder, Nava se apóia em Tristão de Athayde que diz que ele não teria sido um escritor de memórias, se não tivesse tido a sua época de exteriorização literária no momento em que o país vivia debaixo de uma ditadura militar.

*E comecei a escrever, talvez para me livrar desse espantoso que eu tenha começado a escrever e até conversar comigo mesmo, na incapacidade de fazer isso com os outros [...] creio que a origem veio mais de longe [...] mas em todo caso, talvez essa opinião de Tristão de Athayde, ela não deixa de ser válida no meu caso.*<sup>25</sup>

Assim como Tristão de Athayde, Antonio Cândido, David Arrigucci Jr. e Consuelo Cunha Campos revelam a mesma opinião em seus ensaios sobre Pedro Nava e a gênese de sua escrita: o momento político, o AI-5, o golpe dentro de golpe, propiciou o ressurgimento do memorialismo, de um movimento de introspecção, de análise e interpretação dos fatos políticos que repetiam monotonia extraordinária. É sempre a mesma coisa...aos nossos políticos falta essa qualidade essencial aos médicos – o prognóstico. 1930 e 1964 são marcos, à medida que a fratura constitucional implica um apelo ao exame de consciência pessoal e nacional. Por outro lado são uma pura e simples reedição da história do Brasil desde D. João VI, na visão do próprio Pedro Nava. Narra a história do Brasil com uma sucessão de golpes: D. Pedro I deu um golpe em D. João, D. Pedro II em D. Pedro I, a República na Monarquia e assim por diante. Mas, se a obra de Nava sofreu a influência política na sua gênese, ela continha na sua origem, e isso é que lhe conferiu valor de obra de arte, o duplo projeto de escrita e de vida.

*[...]Não apenas aborrecido e desencantado com os acontecimentos de seu tempo presente de idoso mas, também, desejoso de, proustianamente lançar-se à busca do tempo perdido, o futuro memorialista se entrega, com metódica e persistente paixão, ao namoro longamente acalentado – a produção de uma obra.*

Sobre a influência ou a importância do momento político na gênese da obra de Pedro Nava, ele mesmo diz: *é possível que a origem tenha sido essa... Creio que a origem veio mais de longe...* Talvez tenham sido todas essas razões juntas. Nava escreve, para conversar consigo mesmo, para salvar documentos para a sua família, para reescrever a his-

<sup>23</sup> NAVA, *Baú de ossos*, p. 186

<sup>24</sup> NAVA, *Beira mar*, p. 198

<sup>25</sup> Entrevista concedida a Gilberto Vasconcelos de *Folha de São Paulo* em 09.09.80, sob o título significativo de: “O memorialista que não gosta de falar de si”

tória social das Minas Gerais para seus amigos e, sobretudo, ele escreve, para não morrer. A cada dia ele adia sua morte com Sherazade ou Penélope. A cada noite ele corrige seu texto *faz seu texto sorrir*, para deixá-lo pronto para o dia seguinte.

Nava diz nas entrevistas depois dos oitenta, que escreve para não morrer. Como Gide, respondendo a Valéry: *escrevo para não me matar* e Sartre: *para me salvar*, José Lins do Rego acrescenta que isso é o que *há de mais sério e de mais trágico para o verdadeiro escritor, quando para ele, escrever representa a sua realidade essencial*.

## 5 O “DEFUNTO” E BAÚ DE OSSOS

A escrita de *Baú de ossos* é a de um homem experimentado na vida e na morte, que dá um balanço em sua vida; esse balanço tem como tema central – explicado pelo título – o morto. É a recomposição da vida de sua família. A abertura desse baú pressupõe a presença implacável da morte; a herança dos antepassados contidos nesse baú, composta de documentos, lembranças e livros. É, portanto essa herança que fará surgir sua infância e refazer, osso por osso, sua árvore genealógica. Assim, pela escrita, Nava pode costurar seu texto e desarquivar todo acervo de leituras, de arte, de música – como um museu depositado em sua memória.

Nava, em *Baú de ossos*, trabalha com a matéria morta, o passado; as pessoas mortas que são *há muito coisa mineral*, os livros que depois de escritos, se transformam: *é mineral, por fim, qualquer livro: que é mineral a palavra escrita, a fria natureza da palavra escrita*.<sup>26</sup> e o acervo dos museus: morte e vida que se mesclam na revitalização de figuras, quadros e livros nos quais Nava faz a mediação de sua escrita. Nava/Frankenstein trabalha no cemitério com o morto/defunto para reunir os ossos, os membros, o corpo, no corpo da escrita. Para essa quase impossibilidade de recomposição dos mortos, Nava já trazia a solução no seu poema “O defunto” resumo possível de *Baú de ossos*: *Quando morto estiver meu corpo,/ Evitem os inúteis disfarces,/ Os disfarces com que os vivos,/ Só por piedade consigo,/ Procuram apagar no Morto/ O grande castigo da morte*.<sup>27</sup>

Descreve o morto com suas flores de pano roxo (“dores morais”)<sup>28</sup>, o rosto como idéia da morte; as mãos com amorosas intenções assassinas; o corpo feito para o amor e votado à morte “seu velório habitual”; a vaidade humana ao vestir um defunto: o homem é um defunto virtual. Roupas de ministro, sapatos novos de verniz – o morto que se vai, como todos os pobres desse mundo, escorraçados, recusados e

enxotados. E termina: *Dos seus incríveis, patéticos/ Sapatos pretos de verniz./ Olhem bem estes sapatos/ E olhai os vossos também*<sup>29</sup>

Em *Baú de ossos*, Nava aproveita o esqueleto de “O defunto”, trabalha preenchendo as brechas, os vazios, os vitrais fraturados até formar um corpo uniforme. *Os mortos... suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias*.<sup>30</sup> Nava realiza a recomposição dos mortos pela memória, pela palavra. *Eles tinham uma língua e cantavam*.<sup>31</sup> Lembra de Prudente de Moraes, Neto, contemporâneo da rua Aristides Lobo e do seu poema “A cachorra”. Esse poema e “O defunto” são contemporâneos, contém a mesma visão do sentimento dos animais presos pela carrocinha e levados à morte. O sofrimento do bicho é a mesma solidão que nivela o bicho e o homem diante da morte. A mesma solidão, o mesmo sofrimento que o homem procura disfarçar com o poder, com o uso da força contra o mais fraco para aumentar a sua fortaleza. Mas apesar do poder e da força, o homem é destinado ao mesmo fim: à doença, à morte. É o fim de Nogueira Acioly como foi o fim de Costa e Silva e de Castelo Branco, da avó Luísa e do bisavô Luís da Cunha: *Vida breve, morte certa! Do morrer a hora incerta*...<sup>32</sup>

A lembrança do defunto visitado nas longínquas férias de 1916, causa uma impressão profunda e provoca a fixação dessa lembrança: *Entrei um e saí outro. O eu meu que saiu – saiu pesado da carga de “O defunto”*. Poema de longa gestação que levou vinte e dois anos para ser escrito. Em “O defunto”, Nava vê o morto e todos os homens que são destinados à morte. Esta é a hora da insônia, de reencontrar ou de se refletir em cada objeto, em cada livro, em cada móvel que são imagens dos seus fantasmas. A escrita constitui para o narrador revitalização desses fantasmas, na sua transformação em personagens. Os seres, lugares e cidades mortas pelo tempo e pelo progresso e que existem apenas na sua memória foram sensações experimentadas apenas por seu corpo e por ninguém mais. Por isso, a Belo Horizonte e o Rio de Janeiro dos anos vinte foram descritos e idealizados pela mediação de sua emoção, como a Itabira de Drummond ou a Juiz de Fora de Murilo Mendes que, em nada se assemelha à Juiz de Fora de Nava. Drummond, em “Confidência de Itabirano”, depois de fazer sua genealogia e seu inventário, diz: *Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público./ Itabira é apenas um retrato na parede./ Mas como dói!*

Nava, para conseguir dormir, para exorcizar seus fantasmas, escreve. O narrador é como Sherazade que re-

<sup>26</sup> Melo Neto, João Cabral. *Psicologia da Composição*

<sup>27</sup> Manuel Bandeira faz a transcrição de “O defunto” na *Apresentação da poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Tecnoprint. P. 308-9.

<sup>28</sup> Melo Neto, João Cabral. *Psicologia da Composição*

<sup>29</sup> NAVA, “O defunto”

<sup>30</sup> NAVA, *Baú de ossos*, p. 40.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 362.

cria suas histórias para escapar da morte se não conseguisse satisfazer o Rei; é também como Penélope que à noite desfaz o tecido feito durante o dia, para continuar vivendo para Ulisses.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário; ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1980.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_. *Balão cativo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *Chão de ferro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Beira Mar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. *Galo das trevas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. *Círio Perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Flammarion, 1986.