

BAÚ DE OSSOS E O LABORATÓRIO DA ESCRITA

Celina Fontenele Garcia *

Resumo

Estetralhalo procura demonstrar que a escrita memorialística de Pedro Nava é uma escrita frankenstein, construída de restos: textos, leituras, obras e personagens arquivados na memória.

Résumé

Ce travail cherche à démontrer que l'écriture des Mémoires de Pedro Nava est une écriture frankenstein, construite avec des restes: des textes, des lectures, des oeuvres et des personnages classés dans les archives de la mémoire.

O laboratório é o local onde o cientista trabalha, experimenta ou processa o material para criar algo ou chegar a algum resultado. No texto de Nava, a cozinha de D. Nanoca é chamada de laboratório; lá, ela fabrica seus doces, seus refrescos, seus bolos e suas comidas. Também a biblioteca de Antonio Sales, onde Nava ensaia os primeiros passos no universo dos livros, sem nenhuma preocupação metodológica, é uma metáfora do laboratório, onde se processa o metabolismo de sua cultura. Nava conserva na memória todo o repertório de leituras e de histórias orais, para aproveitá-las como matéria da escrita, depois de recicladas.

Nava explora também o inconsciente, como laboratório onde se fundem desejos e angústias, que, transcritos na forma de sonhos, constituem artificios de linguagem e material para a construção da escrita. Para ele, "o sonho é retomada de lembranças mas com liberação das mesmas e sua associação fantasista e arbitrária" (CF p. 231). Estabelece a diferença entre sonho, parassonho (sonho meio acordado), e pesadelo; no parassonho, pode ouvir um vento

wagneriano e assistir a uma dança macabra, a dança da morte, durante a qual os mortos fazem um *striptease* de roupas, pele e músculos, como Frankensteins ao contrário.

Nava transforma a epígrafe de Drummond: "Não fui eu ou fui eu? Quem sabe mais de mim que meu dentro?" (CF p.91), para pôr em palavras os sonhos sonhados no Colégio Pedro II, onde assassina crianças e a personagem que estava dentro de si: trata-se do *dentro* e do *fora* que se digladiam nesses crimes imaginários, tão presentes na sua escrita, através da intertextualidade. Ele conta ainda dois sonhos diferentes que se repetem com certa frequência: o primeiro é o da biblioteca que desaba sobre a personagem, em *Balão cativo*, e que lembra a biblioteca de Babel do conto de Borges, com seus livros postos em prateleiras hexagonais, repetidas ao infinito, ao modelo da colméia. A colméia é o laboratório onde as abelhas despejam o pólen para sua transformação final em mel; pode ser vista como metáfora do livro ou da leitura: só resta ao leitor degustá-lo e transformá-lo.

O sonho dos livros que desabam sobre o leitor é representação semelhante à da biblioteca de *O nome da rosa*, laboratório onde se copiam, escondem ou revelam os textos: depois do incêndio, Adso recolhe em dois sacos o que sobrou e tenta decifrar e recompor aqueles vestígios. Desse trabalho resulta o desenho da biblioteca menor, signo da maior, desaparecida e feita de trechos, citações, períodos incompletos, aleijões de livros. Do segundo sonho, é personagem a avó/frankenstein, parecida com a *Morte* de Giotto de Bondone, a qual sai catando os ossos de seus parentes, de cova em cova, para formar um só corpo.

Essa metáfora da criação como sonho, Nava foi buscá-la em Borges ou em Freud? Talvez nos dois. O sonho de Borges¹ se identifica com os de Nava, como símbolo da criação do texto frankenstein, sonhado durante incontáveis noites de trabalho, na concepção moderna de que o livro é construído com fragmentos de outros livros, por sua vez, fragmento de um livro único e infinito. Para Borges, cada

* Professor do Departamento de Literatura da UFC. Mestre em Educação e Doutor em Literatura Comparada pela UFMG.

sonho é parte da repetição ou do fragmento “roubado” ou sonhado, para fazer parte de outro fragmento.

O sonho para Freud significa a tradução de três fenômenos distintos que simbolicamente se resumem num só: a energia desejante, a seqüência dos jogos de cena e a narrativa dessa pantomima, integrados num eu que é ao mesmo tempo a sala, a cena, a ribalta, os atores, o diretor - ilusões, marionetes, caretas, sombras². O sonho é o produtor e o produto de aparências e fantasmas, transformados pela escrita na construção de palavras, vivificada pelo Fogo de Prometeu, à semelhança do fogo do conto de Borges, que dá vida ao corpo sonhado e ao corpo de Frankenstein. Centelha de vida produzida no laboratório da memória de Nava, o sonho funciona para dar vida ao texto. Nava diz que, para ele, a escrita é contagem regressiva em que encontra vivos os seus mortos, e compara essa escrita ao produto de sonho anunciador da morte, e, ao mesmo tempo, lugar onde encontrará vivas as personagens de ficção.

Outra maneira de realizar seu trabalho é anotar tudo o que pensa, tudo o que vê, tudo o que escuta. Ele sonha com coisas que escreve, às vezes se levanta e toma nota, de tal maneira a idéia é importante para o que ele tem a dizer, receita aprendida com Manuel Bandeira, que sonhava com poemas inteiros. Ele diz que seus momentos de ócio são momentos em que sua mente processa seu trabalho: por vezes são os mais produtivos. Esforça-se para classificar seus documentos, os originais de livros e outros papéis úteis para a escrita; é sua forma de organizar a memória para o trabalho. Às vezes, perde algum papel e pensa com segurança que está apenas extraviado, colocado por engano noutra gaveta. Um dia o acha, como suas lembranças guardadas no laboratório de sua memória e que serão reencontradas no sono ou na vigília.

Reencontrar suas lembranças é a solução encontrada por Nava para preencher a solidão do velho que se sente posto de lado, na vida social e profissional. Declara, expressamente em *Beira-mar*, que condiciona tal isolamento à fidelidade, à verdade e à prática do amor aos inimigos - ironia naveana - com “a terapêutica cirúrgica do esquecimento. Extirpando-os” (BM p. 199). Transforma os inimigos pela escrita em personagens suas, marionetes, através dos quais tripudia sobre eles, pretendendo ainda parecer magnânimo aos olhos de seu leitor. Suas personagens são maniqueístas: divididas em boas e más, anjos e demônios; sua “verdade” depende do grau de amizade ou de rancor multiplicado por mil pela distância, pelo tempo, que transforma toda matéria guardada na memória.

Nava descreve-se a si mesmo como alguém ouvindo tudo, guardando tudo, armazenando todas as informações recebidas na sua memória implacável:

... e já não devem se lembrar mais dum menino moreno, tímido, meio sonso que se esgueirava entre os grandes e gostava de ficar pelos cantos olhando tudo, ouvindo tudo,

guardando tudo. Armanezando em sua memória implacável (seu futuro martírio) os fragmentos de um presente jamais apanhável mas que ele ia sedimentando e ia socando quando eles caíam mortos e revirados no passado de cada instante (BC p. 228).

Nava faz a distinção entre o interesse de D. Lourença e o dele pela genealogia e pelas coisas antigas: orgulho de casta, em contraposição com a zootecnia e a fuga para o convívio com os mortos, não para evitar sua difícil relação com os vivos, como faz parecer, mas para procurar escapar do medo e da certeza da morte, buscando a intimidade com ela. O medo e a certeza da morte e o difícil convívio com os vivos fornece material para essa escrita de Nava, que é alimentada pela ironia.

Constrói um texto que se caracteriza por uma ironia agressiva, quando trata da família Halfeld, da avó Luísa, da tia Berta e do Palleta: “‘republicano histórico’ de profissão, bacharel formado, jurisconsulto e harpagão conspícuo” (BO p. 144). Vinga-se, de um Palleta ridículo, ao descrever, apelando para a iconografia proustiana, as caçadas à francesa que ele organiza em sua fazenda nos arredores de Juiz de Fora; vinga-se, também, das tias e primas que jogavam vestidas pomposamente como “as demoiselles d’ Ambressac” com sua rendas e seus chapéus, e que faziam Albertine sorrir.

Nas suas memórias, Nava procura dar um caráter ficcional à sua infância, ao pintar um quadro expressionista do lado “noruega”, nunca batido de sol, de sua vida de órfão dickensiano, em Juiz de Fora. Esse caráter ficcional é exagerado, implacavelmente, nas passagens em que se refere à indiferença da recepção da família, às injustiças no tratamento, aos olhares e às palavras pronunciadas com segundas intenções, às acusações injustas, matéria utilizada por Nava para justificar sua desforra através da escrita.

Na construção de *Baú de ossos*, Nava parece que busca sobrepor às frustrações de sua vida, outra vida cheia de realizações: o vazio familiar (os irmãos e a mulher não têm voz na narrativa) é preenchido, convenientemente, com as vozes familiares de suas personagens da literatura; para os outros, Nava abre seu arquivo implacável. Visitam seu texto, por isso, como testemunhas/personagens, Machado de Assis, D. Casmurro, e o Conselheiro Aires, com sua solidão e desencanto; Villon, as paixões humanas e a presença inexorável do tempo perdido, repetido nos versos “autant en emporte ly vens” e “mais où sont les neiges d’antan?”, temas recorrentes em *Baú de ossos* e em outros livros. Nava repete assim o mesmo questionamento existencial, encontrado no poema-epigrafe “Profundamente” de Bandeira, e a mesma tentativa de vencer a morte que forneceu matéria à sua obra, se conseguir alcançar um dos objetivos de sua escrita. E’ afinal essa relação com a morte que acaba por explicar a sua escrita: ele escreve, sobretudo, para não morrer (ou para esquecer o medo da morte?); a cada dia, no laboratório da memória, faz o trabalho de

Penélope, tecendo seu texto; corrigindo-o a cada noite, “faz seu texto sorrir”, plagiando Anatole France, para deixá-lo pronto para o dia seguinte; assim adia sua morte e ficcionaliza sua verdade, que é relativa porque depende do ponto de vista de quem fala, e construída, como o Frankenstein.

CITAÇÃO, LINHA MESTRA DO TEXTO

La lecture comme suture, de Dällenbach³, que trata da importância do ato de ler para o autor e para o leitor, é muito útil para o estudo da “biblioteca” de Pedro Nava. A partir do jogo feito com as palavras *lire* e *lier*, pode-se ver *lire* como anagrama de *lier*, ou observar a homofonia existente entre *je lis, je lie*, ler e ligar em português. Em francês, as duas expressões têm pronúncia idêntica, assim como é idêntico o sentido que o autor lhes quer conferir: de leitura como atividade de ligação, de preenchimento do hiato existente no texto, de leitura que investe para lançar pontes, operar sua solda, ou sua sutura: encadear ou frear um caminho a seu sentido.

E’ dessa forma que se opera a leitura de/em Pedro Nava, particularmente em *Baú de ossos*, em que uma leitura vasta e diversificada permite suturar o texto de escritores com os quais se identifica e entre os quais avulta Proust, quando o assunto é memória e sensações. Defende-se, por isso, em certos momentos de nostalgia, contra a acusação de plágio: mostrando máscara de inocência, considera essa prática somente repetição recriadora.

A teoria trabalhada por Dällenbach parece ser a utilizada na obra de Pedro Nava, onde o trabalho de reconstituição do texto se faz graças ao auxílio dos diversos saberes ou memórias. Essas diferentes memórias aparecem como códigos de decodificação indispensável ao trabalho de restabelecimento do texto, porque contam com o *déjà-vu*, para reduzir sua indeterminação e para o preenchimento de suas lacunas. “Il faut avoir bien médité le corps de cette oeuvre inconnue pour en prendre les haillons; il faut être un anatomiste pour s’amuser dans un cimetière!”⁴

Em *À la recherche*, Proust complementa o sentido dessa frase, fazendo a comparação do livro com o cemitério onde, sobre a maior parte dos túmulos, não se podem ver os nomes apagados. Este sentido de leitura está bem próximo de Pedro Nava, cuja obra é como um cemitério, um mosaico de textos ou um corpo Frankenstein. Suas leituras, sua busca de reconstituição do passado para a reconstrução de sua genealogia, a fim de chegar ao conhecimento do seu eu, transformam-no no anatomista que, a partir do *déjà-lu* e do *déjà-vu*, isto é, através das repetições e das citações dos textos lidos e arquivados na memória, constrói seu texto e sua árvore genealógica, ao mesmo tempo familiar e cultural.

Em *Baú de ossos*, Nava declara que a reconstituição da genealogia é trabalho paciente: “...E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, a coluna vertebral decorrente e osso por osso o esqueleto da besta” (BO p. 41). O memorialista

pode ser comparado, também, ao paleontólogo que reconstitui a realidade, preenchendo os vazios com um discurso explicativo, tentando restaurar a forma inteira de uma realidade, partindo de um vestígio e reforçando, dessa maneira, não só a relação científica propriamente dita, mas o trabalho artesanal e criador do artista.

A escrita de Nava parece ser organizada através do trabalho da citação, sua linha mestra, porque a leitura/escrita é o eixo de sua vida: vimos como transforma o texto de seus escritores preferidos através de um trabalho de carpintaria bem cuidado.

Fazendo uma reflexão sobre o trabalho da citação, Compagnon⁵ declara: “le texte c’est la pratique du papier”; e explicita como essa prática era utilizada pelos dois grandes escritores do século: Joyce, com tesoura e cola; e Proust com as “paperoles” costuradas ao texto com alfinetes, com o auxílio de Céleste Albaret/Françoise. Por isso mesmo Proust se considera antes um costureiro do que um arquiteto ou um construtor de catedrais.

A citação será, portanto, prática importante na construção do texto, sendo, entretanto, necessário o emprego de um artifício para encobrir/evidenciar as suturas deixadas, como as costuras do Frankenstein⁶. Nos originais de Nava, observamos essa prática da cola e da tesoura, quando recompõe o texto já trabalhado para acrescentar as citações já escolhidas e recortadas, como as “paperoles” de Proust, ou para fazer correções e acréscimos. Só faltava Celeste Albaret para preveni-lo contra os possíveis “furtos” de quem lesse seus escritos.

O escritor tem horror ao vazio, porque o vazio é o lugar da falta, do morto, sendo preenchido pela angústia; se através do léxico fosse possível anular todas as palavras que se referem à morte, ao vazio, não haveria mais lugar para a angústia, que subsiste na vertigem da escrita, no ato de preencher a página em branco, a exergue, o parágrafo, com o emprego de todos os artifícios, sendo o principal deles a citação. Esse trabalho é realizado pelo autor/leitor que constrói seu texto com o que encontra: ele monta, põe alfinetes, ajusta. Por isso, Compagnon compara a escrita à reconstrução da vida de Robinson Crusoe na ilha deserta, sobre os destroços do naufrágio. Esses destroços são como as leituras que Nava joga no esquecimento, ou no labirinto interior, de onde surge a rede de citações para o trabalho da escrita.

Nava desenvolve, nesse sentido, o trabalho do colecionador e arquivista: guarda, como Proust, suas citações em pequenas *paperoles*, tiras de papel, de tamanhos variados, em que ele anota palavras, frases ou idéias instigantes, que poderão servir, mais tarde, como indicadores de sua escrita.

Segundo essa perspectiva, escrever será, portanto, citar, construir o texto através do ato da leitura e da escrita. Em Borges, vê-se a citação como prática e exploração do campo da leitura e da reescritura; ela não é cópia clandestina, mas tradução. E’ porque Borges cita como o Quixote que o texto do Quixote é *escriptível* para Borges, e porque

ele cita como Cervantes que Quixote de Pierre Menard é um outro livro. Da mesma forma, Proust é *escriptível* para Nava, porque Nava escreve Proust como Proust. Nava declara em *Baú de ossos* e nas entrevistas que as experiências dos dois são semelhantes, que ele fundamenta seus livros sobre essa semelhança, mas eles são diferentes.

Esse assunto é abordado por Afonso Arinos em suas memórias, quando diz que não há assuntos novos em literatura, mas somente maneira original de tratá-los. Exemplifica com o fato de que Montaigne, nos *Ensaio*s, emprega a técnica de apropriação das idéias e das obras dos clássicos, como artilheiro malicioso, para ver criticado em si o que era elogiado nos outros e diz que o autor tem o direito de citar de memória sem a preocupação da exatidão. É o direito “ao lugar comum” a que se refere Mário de Andrade, direito do qual Nava se beneficia, pois ele cita de todas as maneiras, documentando-se ou não, apoiado na força da transformação do texto pelo exercício, que equivale a um ato cirúrgico.

O DIÁLOGO DOS FRAGMENTOS

O texto fragmentado de *Baú de ossos* é motivo de surpresa para Drummond que, no prefácio, fala da “revelação” que foi para ele o Nava escritor: “...do baú salta a multidão antiga de vivos, pois este médico tem o dom estético de, pela escrita, ressuscitar os mortos” (BO p.6).

Essa escrita, que possui esse dom fabuloso, tem seus alicerces na lição de poesia de Bandeira e Drummond, de Valéry e Mallarmé, cuja teoria estética se baseia na consciência do valor da palavra e na exigência de uma linguagem adequada.

Nas suas memórias poéticas, Manuel Bandeira declara que compreendeu a importância essencial da palavra para a composição poética, antes de conhecer Mallarmé, e diz:

Em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há uma carga de poesia⁷

Valéry declara que o poeta deve ter consciência da força da linguagem e ser capaz de escolher as palavras sugestivas, em processo de construção poética do qual o leitor é chamado a participar. Essa noção de construção e de arquitetura é também explicitada em Proust, quando, na festa da Princesa de Guermantes, tem a plena consciência da natureza da obra de arte semelhante à construção de uma catedral, em que operários anônimos acrescentam cada qual sua pedra.

Essa idéia de construção pode também ser aplicada a *Baú de ossos* ou a toda a obra de Pedro Nava. Ele mesmo dá o exemplo disso, no texto, com as metáforas do Frankenstein, do *puzzle*, do paleontólogo e do ceramista, como já foi dito. Para compor o texto, assim como para completar o esqueleto

do animal, partindo do osso, ou recompor a louça, partindo do caco, explica ele, é necessário ter muita paciência e muita experiência e, sobretudo, muito trabalho, para escolher e separar o material que será utilizado na construção projetada.

É essencial o conhecimento da língua e a capacidade de utilizá-la, de modo mais produtivo para o texto; une-se a esse conhecimento a busca angustiada das palavras, do termo adequado, batalha a ser vencida pelo escritor que, entretanto, todos os dias terá que recomeçar sua árdua tarefa. “Eu terei que escrever, eu próprio me condenei a escrever, até o fim da vida, como uma finalidade, que eu achei para mim e como um deleite para meus últimos dias”⁸. Como ele diz, esse trabalho constitui a maldição que, segundo Flaubert, paira sobre o escritor. “O primeiro jato é sempre lamacento - é preciso filtrar tudo aquilo. É preciso acariciar a frase que ela acabará sorrindo”⁹.

Para fazer o texto sorrir, Nava trabalha-o como produto das experiências do escritor no laboratório: declara que precisa de atenção e de preparação especiais. O texto é comparado ao resultado final da tarefa do cozinheiro que escolhe os materiais e os temperos a serem utilizados. Devem-se temperar os fatos, e sobretudo prestar atenção à vida, ter interesse pela vida, que dá o desejo ou a ilusão de permanência, como se vê no *Fausto*. O trabalho da confecção do texto exige constância, humildade, paciência e coragem para realizar a tarefa e enfrentar a solidão e o isolamento necessários a quem se impõe um trabalho intelectual.

Durante o processo da escrita instaura-se o diálogo entre o texto e todos os textos anteriores, bem como o diálogo entre o autor e seu modelo específico de leitor. Para Nava, o primeiro leitor é ele mesmo. Ele constrói seu texto através da leitura e da ruptura da noção de autoria, incorporando textos da literatura brasileira e universal de maneira tão sutil que o autor-leitor não pode dizer onde começa e onde termina uma citação. É como se o autor passasse um verniz, que apagasse as suturas do texto.

O livro é uma construção, e para conseguir realizá-la é necessário atravessar o cemitério e o ossário e alcançar a “biblioteca”, como no mosteiro de *O Nome da rosa*. É preciso descobrir as portas que dão acesso à essa “biblioteca”, onde os mortos revivem ao serem acordados para fazer parte de uma nova escrita. É preciso, também, atravessar o refeitório ou a cozinha, lugar de preparo e conservação dos alimentos, onde se temperam e se misturam as várias substâncias dosadas com equilíbrio e saber.

A biblioteca, depois de apropriada e de utilizada pelo leitor-autor, no sentido metafórico de leitura, será transformada numa biblioteca menor, o texto; é preciso enfrentar o labirinto das galerias com seus espelhos e venenos, metáfora das imagens que saltam dos textos para a memória do autor-leitor, logo tradutor, compilador e organizador das obras alheias, e que compactua com os outros num jogo de trocas e empréstimos.

De que é feito o texto? De fragmentos, referências, montagens, reminiscências e empréstimos voluntários, da mesma matéria de que é feita a pessoa. “A incerteza quanto

à paternidade dos livros se conjuga com a fragilidade quanto à permanência e à identidade do eu”¹⁰.

A intertextualidade é um constante diálogo de textos, em retomadas, empréstimos e trocas. Cada obra é a continuação das obras anteriores, por consentimento ou contestação. Esse conceito é retomado por Umberto Eco, em *O nome da rosa*, quando se apropria da história medieval, dos livros religiosos, da *Bíblia* (principalmente do *Cântico dos Cânticos*) e de Jorge Luís Borges, o bibliotecário cego de uma biblioteca/labirinto. O leitor que penetra nesse labirinto precisa de auxílio externo, para conduzi-lo e orientá-lo na saída e esse fio de Ariadne é a linguagem que tecerá os textos e dará coerência ao labirinto:

frequentemente os livros falam de outros livros (...) Até então pensava que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. (...) Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouros de segredo emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram ou os tinham utilizado¹¹.

Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. O texto constitui um mosaico de citações, às vezes absorvidas e transformadas. A obra literária se constrói como uma rede dupla de relações diferenciais com textos literários preexistentes ou com sistemas não literários, como a linguagem oral. A frase de Mallarmé “mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição”, frase que sublinha e define a própria inteligibilidade da obra literária, é sempre retomada pelos críticos da intertextualidade ou da repetição como Kristeva, Compagnon, Deleuze ou Schneider. Para Harold Bloom a intertextualidade é a angústia da influência descrita como o complexo de Édipo do criador: “Édipo, cego, estava a caminho da divindade do oráculo, e os poetas fortes vêm seguindo na mesma trilha ao transformar sua cegueira face aos precursores em percepções revisionárias, em face de sua própria obra”¹².

Como Nava usa essa intertextualidade? Através dos pastiches e dos plágios confessados. Ele faz pastiches, escrevendo à maneira de Eça de Queirós, em correspondência com Afonso Arinos, ou à moda de Guimarães Rosa, com José Nava. Nesse exercício, adquire prática, para, nas suas memórias, escrever em certos textos, como Proust, ou como Bandeira, confessando várias vezes seu plágio:

Manuel Bandeira, que era amigo do rei, ia-se embora pra Pasárgada. Ai! de mim, sem rei amigo nem amigo rei, que quando caio no fundo da fossa (...) quando fico triste, triste, (“... mas triste de não ter jeito...”) só quero encontrar o menino que fui (BO p.303).

ou como Mário de Andrade, em *Macunaima*, texto feito de retalhos da memória da literatura.

Mas por que ele utiliza essa intertextualidade? Para esconder ou mascarar os elementos que formam a sua realidade e para ajudar a construir a realidade que só tem vida através do texto. Para essa construção, Nava justapõe elementos heterogêneos, estranhos entre si, realizando, a um tempo, a fragmentação e a união das peças que compõem o eu/sujeito da sua obra e o faz, quando a espacializa, dividindo e distribuindo suas personagens, em capítulos com nomes de lugares, de cidades e de ruas. Quer recuperar o tempo da infância perdida e essa recuperação será feita também através do espaço perdido, que será reduzido ao espaço da página em branco, o espaço do texto. A escrita memorialística tem por finalidade recuperar esse tempo e esse espaço perdidos, o que é, na concepção de René Girard¹³, encontrar a impressão autêntica sob a opinião do Outro em sua qualidade de opinião do outro; é compreender que o processo da mediação nos traz um sentimento vivo de autonomia e de espontaneidade, quando justamente se deixa de ser espontâneo e autêntico, porque se tem a consciência de que se copia os outros, que se está diante do Outro, portanto, entram em jogo o orgulho e a humildade. Encontrar o tempo é abolir um pouco o orgulho. É por isso que os memorialistas precisam de muito tempo para recuperar o rosto do narrador. O tempo é curto, para recapturar o tempo perdido da infância.

Encontrar o tempo para Nava é também empregar a literatura popular, recontada pela boca de uma das suas personagens mais fascinantes: Rosa. Ela parece ocupar o lugar do narrador de Benjamin, do popular contador de histórias de memória fabulosa, que tudo sabia e podia. Rosa transmitia a fala e a ideologia dos seus senhores, representando sua memória. Informava Inhá Luísa de todas as datas e dos acontecimentos da família. Ela representa a memória dos outros. Sabia todas as histórias, não de seu povo, mas as de Perrault, de Grimm, de Trancoso ou das *Mil e uma noites*, as quais repetia, operando a transformação de suas personagens nas pessoas de Juiz de Fora. Rosa representa, também, o narrador Nava que também metaforiza, na escrita, a ideologia da classe dominante. Descreve os hábitos e costumes da sociedade em que vivia e o trabalho do escritor como elaboração da memória e da capacidade de contar.

O poder de armazenamento da memória em Nava é simbolizado pelo mundo novo que, em *Balão cativo* e *Chão de ferro*, se reproduz, sob a forma de sonho, e pode ser tomado como metáfora da construção de sua memória literária.

NOTAS

1. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5ª. ed. São Paulo: Globo, 1989, 39-45.

2. BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Alvaro Lorenzine, Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 25.
3. DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean (org.) *Problèmes actuels de la lecture*. Nesse ensaio, Dällenbach trata dos problemas de recepção dos textos fragmentários de Balzac e Claude Simon. Considera que na leitura, para o preenchimento dos vazios do texto e para reduzir sua indeterminação, é necessária, a memória dos textos e do texto da cultura, acrescentado ao conhecimento lingüístico, para a descodificação do *déjà lu*, o que dá lugar a uma série de deduções e induções para que o leitor possa formar um texto sem hiatos.
4. Op. cit. p. 39.
5. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main; ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979, p. 15-25. O autor analisa o trabalho da citação na literatura, principalmente a moderna.
6. Cf. a história do Frankenstein, narrada por Mary Godwin Shelley, em *O Frankenstein ou o Prometeu moderno*, do sábio (Frankenstein) que constrói um homem artificial utilizando partes de cadáveres. O monstro, um maldito, condenado à solidão por sua própria essência vinga-se da raça humana procurando destruir seu criador. Aqui o texto frankenstein significa o texto de Nava formado por apropriações de textos, como as genealogias, os textos poéticos, folclóricos, históricos ou médicos, sob forma de citação com aspas, em itálico, como cópia, pastiche ou imitação do estilo.
7. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957, p. 22.
8. Entrevista concedida por Pedro Nava à revista *Desfile*, n.170, nov. 1983.
9. Idem.
10. SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luis Fernando P. N. Franco. Campinas SP: Unicamp, 1990, p. 15.
11. ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 330.
12. BLOOM, Harold. *A angústia da influência; uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 39.
13. GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961, p. 52.