

AS MEMÓRIAS INDICIÁRIAS DE PEDRO NAVA:
ENTRE A HISTÓRIA, A AUTOBIOGRAFIA E A FIÇÃO

Maria Luiza Medeiros Pereira ^{UNICAMP}

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot/Hardman, 1993 -

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de Teoria Literária
do Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Maria Luiza Medeiros
Pereira

e aprovada pela Comissão Julgadora em

20, 08, 93.

P414m

19825/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

AS MEMÓRIAS INDICIÁRIAS DE PEDRO NAVA.
ENTRE A HISTÓRIA, A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO

INDICE

. Agradecimentos.....	p.3
.Observações Preliminares.....	p.4
.Capítulo I. As <u>Memórias</u> como <i>móbile</i>	p.14
.Notas do Capítulo I.....	p.53
.Capítulo II. A autobiografia: um fragmento do <i>móbile</i>	p.64
. Notas do Capítulo II.....	p.101
.Capítulo III. A identidade da narrativa histórica e ficcional e a autoficção.....	p.113
.Notas do Capítulo III.....	p.174
.Considerações Finais.....	p.186
. Bibliografia :	
.1.Bibliografia Específica - Pedro Nava.....	p.192
.2.Bibliografia Geral.....	p.193

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao ex-professor e amigo, prof.Dr. Luis Henrique Lopes dos Santos (FFLCH- USP), que me apresentou as Memórias de Nava. Agradeço ao meu orientador, prof.Dr. Francisco Foot Hardman, pela paciência e cuidado ao longo da pesquisa e da dissertação e espero ter conseguido responder, pelo menos em parte, às observações que me foram feitas pela banca de qualificação, prof.Dr. Haquira Osakabe e prof.Dr. Arnoni Prado.

Este trabalho não teria sido possível sem o auxílio que recebi como bolsista da CAPES, de uma bolsa-ponte da FAEP-UNICAMP e quando as duas acabaram, já no final da redação, de meu pai. Não posso deixar de mencionar o tratamento delicado que recebi das meninas da Secretaria da Fbs. Agradeço a atenção e os socorros da Wilma e, mais recentemente, da Meg. Meu agradecimento especial fica para a Rose que, além da atenção, enquanto esteve secretariando o Foot, sempre se preocupou em facilitar todas as dificuldades burocráticas que tive que enfrentar. Agradeço, igualmente, aos funcionários da Biblioteca do IEL-UNICAMP, do IEB-USP e da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde se encontram os originais das Memórias de Pedro Nava.

Há uma infinidade de amigos, mas meu agradecimento especial vai para o amigo e companheiro Duvaldo Bamoto. Por fim, aos meus pais, à Carmen, às minhas irmãs, ao Leo e à Leusa.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Este trabalho de pesquisa foi apresentado, inicialmente, em forma de projeto (Pedro Nava e a Memória Brasileira) ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem no final de 1989. Muitas das questões ali formuladas acabaram se transformando durante os cursos de pós-graduação e de estudo sistemático. Essa perspectiva inicial tinha um foco definido: vincular as Memórias a uma tradição memorialista brasileira e ao momento político em que começaram a ser editadas (Baú de Ossos tem sua primeira edição em 1972). As Memórias seriam, portanto, analisadas sob duas perspectivas bem definidas que se cruzariam: via-se uma interlocução clara com o país (como se elas só falassem do Brasil e para o Brasil), como um "reflexo" da sociedade brasileira, cuja linguagem utilizada "refletiria" uma "consciência ideológica", desvelada em autonomia cultural. A outra perspectiva, que se cruzava com a anterior, fundamentava-se na sua linguagem. Tentava-se mostrar o quanto elas se afastariam de um certo regionalismo, impedindo uma visão reducionista (Nava - mineiro - como condição básica para vincular suas memórias a uma espécie de "mineiridade"). Para tanto, encontrava-se nas Memórias a "influência" de Mário de Andrade, na medida em que Nava procuraria a expressão de algo baseado na "fala brasileira", porém distante dela. Logo, nessa expressão eram encontrados espécies de "arquétipos" da sociedade brasileira atualizados em sua linguagem (cruzando-se, novamente as duas perspectivas).

O apego à genealogia, por exemplo, era visto somente como uma maneira das Memórias falarem do Brasil. Nava, através de sua família, mostrava-se um brasileiro típico numa espécie de "espelhamento" da formação social e cultural brasileiras. Não que a proximidade das heranças culturais estrangeiras fossem apagadas. Elas eram compreendidas num processo de "abrasileiramento", vinculando as Memórias ao modernismo brasileiro.

Não havia uma reflexão quanto à coincidência ou não de Pedro Nava com a personagem principal e com o narrador e nem se colocava em questão a geração à qual pertenceu como ponta de lança para uma investigação do universo autoral. As opções claramente expressas em alguns momentos das Memórias pela ficção eram vistas ainda como uma espécie de diálogo com uma tradição: a capacidade de tranfigurar a realidade na prosa nacional.

Em um dos cursos do Departamento, com o tema de "O Humilde na Literatura", oferecido por Vilma Arêas (segundo semestre - 1990), as investigações sobre as Memórias foram retomadas aproveitando-se das leituras que nortearam as primeiras investigações. Decidiu-se fazer um trabalho de final de curso sobre a personagem Rosa (uma das negras da casa da avó materna do narrador). A primeira dificuldade encontrada vinha do fato de que quase nada existe sobre a condição dos negros no período posterior à libertação dos escravos, especificamente, no interior de Minas Gerais. Existe, entretanto, um farto material sobre o negro, em Minas Gerais, no período da mineração. A situação era diversa, no período em que as narrativas das Memórias se situavam, da existente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (conforme Florestan Fernandes, O. Ianni, R.

Bastide, F. Novaes e Luis Felipe de Alencastro). A especificidade da situação de Rosa como "cria" na casa de Inhá Luisa, tratada como escrava, tornava desde o início claudicante a elaboração do texto sob a perspectiva projetada no início. Falar de Rosa sem refletir sobre o contexto histórico pareceria uma aberração e "importar" análises específicas, como as feitas sobre o Rio de Janeiro e São Paulo, seria por demais ingênuo.

O que pensar, então, de como Rosa aprendera as histórias de contos de fadas: Grimm, Perrault e Andersen? Inúmeros trabalhos de folcloristas (como os de Câmara Cascudo) e de estudiosos sobre os negros (como os de Nina Rodrigues) foram consultados, mas pouco se soube a respeito das transmissões orais entre os negros no Brasil. Abriu-se mão desse enfoque e desviou-se para a dicotomia "cultura popular" e "cultura de elite". Muitos textos foram lidos com a preocupação de se entender os intercâmbios entre "as duas culturas" (Burke, Darnton, Ginzburg, Bakhtin). As disputas referentes às especificidades conceituais e as diferenças entre o campesinato europeu (italiano, francês, por exemplo, no período moderno) e a posição de Rosa na casa de Inhá Luisa trouxeram mais perplexidade.

Enfim, não seria absolutamente fácil, como pensado no início, falar de Rosa em qualquer contexto estudado até então. Ora, procurou-se, então, centrar o foco no narrador (a partir das leituras iniciadas com os cursos de João Adolfo Hansen - segundo semestre de 1990 e primeiro semestre de 1991) e perceber qual seria a contribuição que as narrativas de Rosa, contadas por ele, esclareciam as relações suscitadas, não só pelas possíveis reflexões sobre a posição social de Rosa, como também pelo intercâmbio das histórias (transmitidas oralmente).

Constatou-se que se deixara de lado uma reflexão propriamente literária - o narrador - e que talvez por ela se pudesse amenizar tamanho desconforto. Numa certa medida, tornou-se necessário, como premissa para qualquer trabalho futuro, delinear as peculiaridades do narrador das Memórias. A estas preocupações foram acrescidas outras a partir da orientação de leitura de Francisco Foot Hardman: procurar situar as Memórias de Pedro Nava em relação à prosa memorialística e à produção literária modernista brasileiras. O primeiro guia para essa perspectiva foi o ensaio de Antonio Candido, "Poesia e Ficção na Autobiografia" (Cf. Bibliografia). Frente a textos tão diferentes entre si - por exemplo, Minhas Recordações, de Ferreira de Rezende, Memórias do Distrito Diamantino, de Felício dos Santos ou Minha Vida de Menina, de Helena Morley -, tornava-se muito difícil inserir o narrador das Memórias numa mesma "família" literária (a dos memorialistas brasileiros), pois as disparidades entre eles eram mais flagrantes que os pontos em comum.

Essa dificuldade foi (momentaneamente) superada pela tentativa de situá-las numa outra "família", como sugere Davi Arrigucci Jr., em seu "Móvil da Memória" (Cf. Bibliografia). Entre textos diferentes entre si - Casa Grande & Senzala, Raízes do Brasil e O Ateneu -, Arrigucci procurou demonstrar como alguns dos temas das Memórias se cruzavam com as preocupações de conteúdo sócio-cultural, em que a história íntima passa pela história dos grupos; com as questões de uma geração formada nos anos 1930, que procurou entender o Brasil com os olhos voltados para a sua herança cultural e o processo de modernização e, por fim, ao assumir o tom ficcional em sua "crônica de saudades", Nava não deixaria de estar "recriando" o passado. Mesmo assim, com

todas essas idas e vindas, as Memórias se mostravam avessas a qualquer redução a um gênero específico.

A tarefa seguinte foi a de situá-las numa espécie de diálogo com a produção modernista brasileira. Esse momento da pesquisa ampliou ainda mais as antigas perspectivas. Mesmo estando "bem enfrontado do modernismo", segundo observou Mário de Andrade, em carta de 9 de março de 1925 (Cf. Bibliografia), Nava parte de fato para a produção das Memórias no final de 1960. Não deixou, contudo, de seguir os conselhos de Mário de Andrade, que já o via um poeta, mas ainda carecia "alimentar a sacra chama".

A possível resposta à expectativa de Mário de Andrade talvez seja o puzzle das Memórias, onde peças são articuladas a outras e nesse processo é que se pode compreendê-las. Foram cinquenta anos de muita leitura, prática médica, concursos, aulas, conversas, viagens, aprendizado e, principalmente, de muita experiência acumulada.

Faltava ainda encontrar, apesar de tantas e possíveis vias de acesso às Memórias, uma perspectiva que sustentasse a sua *heterogeneidade*. O seu narrador, um prodigioso contador de histórias, direcionou a pesquisa para leituras sobre a oralidade e o intercâmbio com a escrita e a arte retórica. As estruturas fixas da mnemotécnica, utilizadas pelos antigos oradores, pareciam ecoar nas histórias por ele narradas. A fixidez de tais estruturas, porém, não se adequava à mobilidade flagrante de sua prosa.

A visita à Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro) foi, nesse sentido, fundamental. O contato com os originais aguçou as antigas inquietações e deu uma chave para a abordagem aqui empreendida. Uma das pastas dos originais de Cera das Almas (nome dado ao que viria a ser o sétimo volume das Memórias e que se encontra incacabado) tem estampada a ilustração da *Arbor scientiae*, de Ramon Lull. A Arte de Lull não deixa de ser uma arte da memória e, conforma assinala Frances Yates (cf.bibliografia), o seu aspecto mais significativo foi a introdução do movimento na memória. Ora, desviando-se da estrutura estática da mnemotécnica clássica, o sentido de variadas combinações da Arte de Lull colou-se à "construção arbórea" da análise de Davi Arrigucci Jr. Procurou-se, todavia, estender a aproximação sugerida entre a "grande árvore familiar" e a estrutura do *móbile* do escultor americano Alexander Calder. O percurso de análise de Arrigucci tem como ponto central uma reflexão sobre a transmissão oral contida nas Memórias e a ela associa a capacidade do narrador de dar vida a seus mortos - pela prosa - às estruturas móveis e heterogêneas do *móbile*.

A estrutura fixa da mnemotécnica - da hipótese inicial - adquire movimento com a árvore de Lull e se amplia na analogia sugerida por Arrigucci com o *móbile* de Calder: encontrava-se, aí, uma provável saída que respeitava a heterogeneidade das Memórias. As narrativas e seu narrador deixavam de ser vistos através de uma única perspectiva - que os reduziam - e passaram a ser compreendidos a partir do entrecruzamento das diversas perspectivas que os configuravam. O atual texto da dissertação torna-se, portanto, uma possível e ainda provisória leitura das Memórias.

As Memórias Indiciárias de Pedro Nava - Entre a história, a autobiografia e a ficção divide-se em três capítulos. O primeiro - *Memórias como móbile* - trata das peculiaridades de seu narrador e o que fundamentaria uma abordagem dos seis volumes, na medida em que a sua característica básica é da *heterogeneidade* (não somente de suas narrativas, vistas num único volume, como de um volume em relação ao outro). A leitura procura respeitar as qualidades das *memórias voluntária e involuntária*. O mecanismo da primeira, segundo o narrador, se manifesta sequencialmente: uma lembrança une-se a outra, que traria uma terceira e assim sucessivamente. Recurso frequente, pois há sempre a explicitação do narrador em relação à fonte utilizada para a rememoração (fotografias, cartas, mapas, desenhos, cartas, recortes de jornais, receitas culinárias...) transformada em narrativa. A segunda é referida como se dando na simultaneidade. A sua expressão procura ser fiel à sensação através da enumeração caótica de elementos, tentando tornar "visível" ao leitor a sua qualidade: as lembranças que surgem concomitantemente.

A *heterogeneidade* de fontes utilizadas por Nava, os diferentes tons das narrativas, os múltiplos temas, as épocas distintas, a polifonia (com relação aos duplos do narrador: Zegão/Egon e o Comendador) levaram, portanto, a um aproveitamento da sugestão do "móbile da memória" de Davi Arrigucci Jr. Na verdade, seria como se, dando movimento autônomo a estruturas fixas de um grande palácio da memória, as narrativas se mostrassem como num *móbile* de Calder. Diferentes materiais suspensos por fios imperceptíveis são presos a um suporte que os mantém. Mostram-se ao expectador (não no sentido contemplativo, mas participante da dinâmica do *móbile* que observa, transformando-o) de forma a estabelecer a cada golpe de

vista um novo movimento. Criam, entre si, outras possíveis relações. O expectador pode, contudo, ao aproximar-se, escolher um desses objetos. Perceberá qual o tipo de material, sua espessura, forma, cor, porosidade etc. Verá de que maneira se articula (se aproxima ou se afasta) em relação aos outros objetos, como ele, suspensos: perceberá como está unido ao fio que o sustenta e qual a posição que ocupa em relação ao conjunto. O mais importante, entretanto, é salientar que o olhar que observa o móbile é datado assim como a sua concepção. A perspectiva de análise que pressupõe nas Memórias essa dinâmica garantiria, posteriormente, a possibilidade de uma reflexão autoral: por mais que a leitura se dê na relação dinâmica do expectador com o móbile, as escolhas das narrativas, a forma de sua narração e a epígrafe que a antecede apontam para quem as estruturou.

A grande dificuldade a ser enfrentada nesta analogia do móbile com as Memórias será a de conseguir guardar as especificidades da sua fragmentação aliada à proposta de uma troca (silenciosa) de experiência entre o narrador e o leitor, na medida em que a modernidade marca o desaparecimento quase que total dessa troca.

O segundo capítulo - A autobiografia: um fragmento do móbile - é a escolha de um desses fragmentos: como pode ser entendida a autobiografia nas Memórias. Procurou-se investigar, a partir da etimologia de *memória*, como teria se construído a sua derivação na forma do gênero: *memórias*. Verificou-se que as *memórias* e outros gêneros afins têm seu sentido remetido para a autobiografia, que se definiria enquanto gênero literário, a partir de formas híbridas que se interpenetram. Aproveitam-se dessa característica híbrida, escritores - e críticos -, narrando mais ou menos de forma sincera o vivido. As Memórias se

aproveitam dos protocolos de leitura assim instaurados, subvertendo-os quando convém, sem deixar, entretanto, de citá-los.

Este será o tema do terceiro capítulo: A identidade da narrativa histórica e ficcional e a autoficção. As Memórias se auto-denominam "anfíbias" (entre a história e a ficção). Concebem o que a história faz como construção de representações "verídicas" em relação ao passado. Em oposição, as narrativas do ficcionista, que tem o direito de fingir, segundo o narrador, afastam-se de qualquer compromisso com a verdade. Nesse sentido, sugere-se o conceito de autoficção (segundo Serge Doubrovsky concebe seu romance Eils, de 1971) para esse momento da análise.

Numa certa medida, as Memórias se valem dos ensinamentos da arte retórica, no sentido de serem escritas tentando "convencer" seu leitor da adequação de suas narrativas à maneira como são narradas. O narrador é obrigado a forjar condições para sucessivos pactos com o leitor e que serão refeitos a fim de se produzir o efeito desejado. Dessa forma, conduz o leitor nas histórias de "ouvir dizer" à maneira dos velhos de sua família (Bau de Ossos, I, 24); as desenholtas e fantásticas histórias de Rosa, como contos de fadas (Bau de Ossos, II, 270-7); as "personagens de romance" de tio Salles, incorporando o tom irônico de sua prosa (Balão Cativo, III, 282-9 e 327-8); as histórias pornográficas da adolescência, valendo-se da pornografia (Balão Cativo, IV, 379-407); as descrições das aulas na Faculdade de Medicina e da "arte" médica, utilizando-se do discurso do especialista (Chão de Ferro, III, 323-310; Beira-Mar, I, 80 e 296-8 e 321; Galo-das-Trevas, II, 403); as investigações eróticas numa prosa erótica (Chão de Ferro, III, 297-8; Beira-Mar, I, 55-8; 128-36; 319-22;

Galo-das-Trevas, II, 215-6; 382-6; 395). Enfim, as narrativas são construídas espelhando, de certa maneira, seu tema. Adequa-se o "como narrar" ao "o que está narrando", utilizando ou subvertendo, para tal, o lugar-comum instituído. A cada "pacto" de mudança de tom, Nava estabelece novos protocolos para a leitura das narrativas, levando o leitor a acompanhá-las sem estranhar as variações de ritmo que ocorre de uma para outra.

Se o leitor partir de outro ponto de vista, no qual tanto as narrativas históricas quanto as ficcionais se encontrariam submetidas às mesmas regras de composição textuais, a referência ao passado passa a ser entendida como representações com base no que *poderia ter sido*, na medida em que o passado é inverificável. A primeira perspectiva explicita a dicotomia (vista internamente) entre um texto histórico e ficcional, enquanto a segunda sugere uma reflexão sobre o "real", deixando em suspenso a "objetividade" do discurso histórico em relação ao discurso "criativo" da ficção.

"Em resumo, fora dominado por aquela mania de quem conta histórias e nunca sabe se são mais bonitas aquelas que de fato lhe aconteceram e que ao serem recordadas trazem consigo todo um mar de horas passadas, de sentimentos miúdos, tédios, felicidades, incertezas, glórias vãs, náuseas de si próprio, ou então as inventadas, em que se corta grosseiramente, e tudo parece fácil, mas depois quanto mais variamos mais nos damos conta de que voltamos a falar de coisas obtidas ou entendidas a partir da realidade."

O Barão das Arvores, Italo Calvino

AS MEMORIAS COMO *MOBILE*

AS MEMÓRIAS COMO NOBILE

As Memórias (1) de Pedro Nava se apresentam em um movimento que lhes é peculiar: o da simultaneidade (2). A lembrança suscitada pela memória involuntária é sentida por aquele que a experimenta numa imersão na sua totalidade: a lembrança vem com todos os detalhes que lhes são mostrados concomitantemente. Parado diante de uma casa, onde viveu quando criança, o narrador experimenta arrebatado, a sua poderosa ação:

"Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação (...) Essa luz prestimosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; as distâncias das associações, da lembrança. (...) Foi um tumultuar, aquele entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única..."

(Baú de Ossos, IV, 340 - 1)

Essa simultaneidade, contudo, só é percebida pelo leitor quando terminada a leitura do Cirio Perfeito. A partir de seus originais e principalmente do que viria a ser o sétimo volume de suas memórias - Cera das Almas (3) - é possível compreender um pouco o método de trabalho de Pedro Nava, tentando evidenciar essa simultaneidade. Suas Memórias VII continuariam a partir das experiências relatadas pelo Comendador. Personagem resgatado do Galo-das-Trevas (II,398), que se encontra com Egon (José Egon Barros da Cunha, o Zegão do Chão de Ferro e espécie de alter-ego do narrador) no final do Cirio Perfeito (IV,540-86), numa atmosfera de amizade e álcool, induzindo-os à toda sorte de confissões (4).

Algumas das páginas de Cera das Almas já estão datilografadas, entretanto, a maior parte do material (anotações, desenhos, epígrafes, recortes de jornal, convites) se encontra em pastas, cujo conteúdo está cuidadosamente separado por temas. Há um envelope, por exemplo, só com epígrafes que funcionariam, como nos outros volumes, feito faróis para o leitor. Explicitar-se, no texto, a cada momento, como foi construído, numa relação fiel a uma qualidade da memória que é a de manter seus elementos no âmbito da visibilidade (5). Evidentemente, as epígrafes representam, no universo das Memórias, um desses elementos.

Cera das Almas, da forma que se encontra, funciona como metáfora para a compreensão das Memórias nessa perspectiva da simultaneidade. Deixa a nu a estrutura básica da sua construção. Esse arcabouço tem a virtude de explicitar mais ainda as múltiplas referências utilizadas por Pedro Nava em suas memórias (6). De que maneira adequar a qualidade de simultaneidade das Memórias (como acima é sugerida) a uma leitura feita do primeiro ao sexto volume ou seja, estabelecendo, desta forma, uma certa linearidade? Por que tratar das Memórias e não apenas de um único volume? Qual a garantia de sustentação para tal perspectiva?

Partindo do Baú de Ossos à procura do que poderia sustentar a unidade das Memórias, muitas hipóteses poderiam ser formuladas. A primeira é a de que o próprio autor seria a garantia da sustentação dessa unidade. Tal hipótese encontraria abrigo nas explicitações contidas na capa de cada volume. Abaixo do nome de Pedro Nava vêm impresso o título (ou títulos, conforme a sequência de seus

seis volumes) e a designação do gênero: memórias. Ao leitor é sugerido um pré-saber (7). A designação do gênero, contida na capa, o faria estabelecer relações entre alguns textos já lidos ou com um conhecimento prévio do que seria tal gênero. Desta forma, somando-se à esta antecipação, nada mais natural que as Memórias, no Baú de Ossos, iniciarem com:

"Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais."
(Baú de Ossos, I, 16)

A naturalidade de se estabelecer uma relação direta de identificação entre autor, narrador e personagem principal (8) poderá ser questionada, pelo menos, de duas maneiras distintas.

Verifica-se, por um lado, que logo nas primeiras páginas de Baú de Ossos, o autor quase desaparece por completo, já que são os antepassados de Pedro Nava que passam a fazer parte das histórias contadas. Estas histórias são construídas com base em diversas fontes colhidas ao longo das gerações de sua família. Evidentemente, nesta coleta não há privilégios e todas as fontes são tratadas de uma mesma maneira. São correspondências, relatos de "ouvir dizer", cadernos de datas, álbuns de colagens, notas em diários, recibos de contas, objetos, telas, arquivos familiares e de outros, recortes de jornais e de revistas, livros, inventários, genealogias, fotografias. E mais:

"... costumes de avô, respostas de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares (que) duram e são passadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas das tardes de calor, nas varandas que escurecem ..."
(Baú de Ossos, I, 24)

Davi Arrigucci Jr., em seu "Móbile da Memória" (9), sugere uma analogia entre a "heterogeneidade de componentes" das Memórias com o "universo das enumerações caóticas estudadas por Spitzer no verso livre moderno derivado de Walt Whitman". Esta heterogeneidade, contudo, pode ser compreendida não somente no nível da frase, como na multiplicidade e variedade de materiais ou fontes (conforme a citação do Baú de Ossos feita acima) e na forma como são narradas. Dito de outra maneira, as constantes mudanças de tons das narrativas acompanham a variedade de materiais (que devem ser vistas nas Memórias comparativamente). Podem ser encontradas, por exemplo, quando o narrador tenta adequar as histórias de sua infância à maneira como são narradas as histórias de contos infantis, onde o maravilhoso tem livre trânsito como forma de explicação dos eventos (10). Outro exemplo dessa variação de tom pode ser encontrado nas narrativas "pornográficas" do período adolescente, ambientadas nos colégios que frequentou. No Colégio Lucindo Filho, onde o narrador teve "uma sólida introdução à pornografia e à sacanagem" durante o recreio (Balão Cativo, I, 72); as consultas frequentes ao dicionário, procurando conhecer melhor os palavrões (Balão Cativo, I, 77-8) e já no Colégio Pedro II num "sub-capítulo" que tem como epígrafe introdutória partes dos versos do poema de Carlos Drummond de Andrade "Em face dos últimos acontecimentos" que se iniciam por: "Oh ! sejamos pornográficos / (docemente pornográficos)." (Balão Cativo, IV, 379-410). As narrativas são feitas dentro da perspectiva do que é narrado ou seja, em se tratando de lembranças infantis, essa óptica é respeitada do mesmo modo que Nava tenta adequar suas reminiscências de adolescente ao tom pornográfico nelas vividas (11).

A heterogeneidade da frase é aliada, por Davi Arrigucci Jr., a "uma espécie de matriz receptiva da heterogeneidade do mundo" (12). Ela, na verdade, não se encontra somente na frase: pode-se percebê-la também na forma da narração e na maneira como Pedro Nave se apropria dos diversos materiais para "recriar" memórias. O ritmo da frase só expõe uma das facetas dessa heterogeneidade. O seu encaadeamento, nas narrativas que se sucedem no "estória-estória", acaba criando, ao final da leitura das Memórias, um universo que só poderia ser complexo (13).

Então, voltando à citação de Bau de Ossos, a partir desse "falcione familiar" a suposta identidade do narrador, autor e personagem principal ficaria em suspensão, sendo resgatada, pelo menos no Bau de Ossos (III, 265), quando o narrador fala de seu nascimento em Juiz de Fora.

Por outro lado, no mesmo volume (e também nos demais) as referências a algumas lembranças geram uma relação de proximidade da narrativa do vivido com o verossímil :

"Eu não posso me lembrar senão de caso ou outro, das conversas de minha família (...). Se não recordo detalhes, fixei o espírito e a essência do que se dizia, principalmente do que se não dizia..."
(Bau de Ossos, IV, 395)

ou

"Quando ? não posso dizer com exatidão, pois minhas recordações desse Aristides Lobo da infância surgem empilhadas e a fotografia positiva que deles obtenho resulta da revelação de vários negativos superpostos, cuja

transparência permite que as imagens de uns se misturem com as luzes dos outros."

(Baú de Ossos, IV, 420)

ou, falando da morte do pai:

"Não tenho desse período nenhuma idéia da continuidade ou da sequência dos dias. Vejo estes, dentro das situações dominantes que os marcaram, como grandes clichês fotográficos em que meu Pai, minha Mãe, os médicos, meus tios, as visitas - aparecem imobilizados na mimica da esperança, da dor, do desânimo, espanto, desespero. (...) A impressão mais forte desse tempo é a do isolamento imenso em que vivi. A família cristalizara-se em torno do leito de meu Pai e o resto da casa era o vácuo em que as crianças caíam com igual velocidade, como as pedras ..."

(Baú de Ossos, IV, 437) (9)

ou, já no período escolar:

"Persépoles ardendo, Roma em chamas e Pompéia anoitecendo suas brasas sob uma chuva de cinzas ... Ora, naquele dia eu tinha descido os degraus ..."

(Balão Cativo, II, 185)

ou, refletindo sobre o escrever memórias:

"Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança ? onde começa a ficção ? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo - argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança ..."

(Balão Cativo, IV, 366)

ou:

"Não vou descrever essa casa de baile como ela era precisamente naquele março de 1923. Entrei tanto ali, que guardo de cada vez um fragmento que é como um dos múltiplos clichês que se batem uns por cima dos outros, pondo cada vez uma cor para no fim, pela reunião ou superposição das mesmas, completarem figura policrômica. Ponha-se sobre essa multiplicidade de imagens, a ação aberradora da lembrança e do Tempo e teremos assim a evocação multiposta de ocasiões sem número."

(Beira-Mar, II, 128)

ou, ainda, quando fala dos passantes das ruas de Belo Horizonte:

"Hoje fazem parte da minha (vida) e são fortes na lembrança como os personagens das primeiras ficções que li. Misturo-os na memória e já fico sem saber quais os de verdade quais os dos fingidores." (Beira-Mar, III, 267) (14).

Então, supondo que o narrador "não mude de tom" e adote "um ângulo ficcional o tempo todo" (15), a hipótese da identidade ficaria abalada, já que ela pressupõe não verossimilhança, mas a veracidade (16).

Uma outra maneira de se pensar a unidade das Memórias seria o apego a um registro cronológico. No Bau de Ossos: o relato sobre os antepassados do narrador; seu nascimento em Juiz de Fora; a ida com a família para o Rio de Janeiro; a volta a Juiz de Fora após o falecimento do pai. No Balão Cativo: a chegada aos domínios da avó materna Inhá Luísa; o início de seus estudos no Colégio Anglo Mineiro, em Belo Horizonte; a ida ao Rio de Janeiro, após o fechamento do colégio e o início de seus estudos no Colégio Pedro II; o convívio com os tios Antonio e Alice Salles; as crescentes preocupações dos meninos com a pornografia. No Chão de Ferro: a vida e as histórias do aluno interno no Colégio Pedro II; as referências constantes aos passeios pela cidade do Rio de Janeiro; os primeiros relatos sobre a insônia; os ecos da Primeira Guerra Mundial; o primeiro desdobramento do narrador com a introdução do "primo" Zegão (José Egon Barros da Cunha); o retorno a Belo Horizonte e a opção pelo curso de Medicina; a procura de emprego. No Beira-Mar: viver os anos vinte aos vinte anos; referências ao Bar do Ponto; os rapazes "futuristas" e o movimento

modernista em Belo Horizonte; a frequência ao cinema e às ruas da capital mineira; as aulas, os professores e os colegas da Faculdade de Medicina; a presença assídua nos cabarês. No Galo-das-Trevas: como continuar essa cronologia? Está lá: "Primeira parte: Negro" ou "Jardim da Glória à Beira-Mar Plantado". A sua existência é tão radicalmente distinta em relação ao que até aqui o leitor poderia estar habituado, não se podendo estranhar, na sua sequência: "O Branco e o Marrom" (mantida no Círio Perfeito) que o registro da prosa fosse mudado. Esta primeira parte do Galo-das-Trevas talvez seja um dos momentos de maior densidade dramática das Memórias. Seu registro é rigorosamente datado ("A hora em que escrevo estas linhas, neste 23 de outubro de 1978, posso marcar que estou formado há cinquenta anos, nove meses e treze dias ..." Galo-das-Trevas, "Negro", 81). E, num primeiro momento, que o narrador tem a si mesmo como juiz:

" - Que horas são?

- São hora de ter vagonha.

E o que penso no dia em que completo setenta e cinco anos de vida e começo este meu quinto volume de memórias. E por quê? a epígrafe. Para a minha encucação durante o trabalho que empreendo, querendo ser sincero, veraz e probo."

(Galo-das-Trevas, "Negro", 5) (17)

Em seguida, seus juizes serão seus leitores (18). Se é capaz, como médico, de fazer nos outros um prognóstico, inverte a relação e é para o olhar de seus leitores que faz seu auto-retrato. Pinta-o, primeiramente, quando moço: o pescoço, os cabelos, a cor da pele, a boca, os olhos, o sorriso. Na verdade, são aqui dadas algumas pinceladas. Levemente, é esboçado aquele que já não é mais, que se perdeu no tempo. Seu auto-retrato, já velho, ganha, por oposição ao anterior, um tom grave e pesado (esta diferença de "cores" é visível, por exemplo, na dimensão do parágrafo: na proporção conferida ao primeiro retrato em

relação ao segundo), cujas pinceladas reforçam, em cada detalhe do rosto, a passagem do tempo:

"Hoje o pescoço encurtou, como se a massa dos ombros tivesse subido por ele, como cheia em torno de pilastra de ponte. Cabelos brancos tão rarefeitos que o crânio aparece dentro da transparência que eles fazem. E afinaram. Meu moreno ficou fosco e baço. Olhos avermelhados escleróticas sujas. Sua expressão dentro do empapuçamento e sob o cenho fechado é de tristeza e tem um quê de máscara de choro do teatro. As sobrancelhas continuam escuras e isso me gratifica porque penso no que a sabedoria popular conota à conservação dessa pigmentação. Antes fosse. São duas sarças espessas que quando deixo de tesourar esticam-se em linha demoníaca. Par de sulcos fundos saem dos lados das ventas arreganhadas e seguem com as bochechas caídas até o contorno da cara. A boca também despenhou e tem mais ou menos a forma de um V muito aberto. Dolorosamente encaro o velho que tomou conta de mim e vejo que ele foi configurado à custa de uma espécie de desbarrancamento, avalanche, desmonte - queda dos traços e das partes moles deslizando sobre o esqueleto permanente."

(Galo-das-Trevas, "Negro", 56)

Num terceiro momento, o leque se amplia e seus juizes serão, além de sua consciência e de seus leitores comuns, os médicos, relembando o profissional que foi:

"Sou dono da experiência humana nascida de cinquenta e sete anos de convivência com tudo que o nosso semelhante que o nosso semelhante pode dar de mais alto e de mais sórdido. (...) E tenho a mais profunda fé no bem, na purificação e no pentecostes que ela representa para quem a exerce com sinceridade e na compreensão inteira do que significa o alto papel de ser Médico. E como! amigos, pus toda a alma na configuração desse personagem. Nele fui sincero. O que fiz, fiz - não fingi que fiz. Porque os que fingem que estão sendo e que se fazem pagar por isto, na realidade não são - vivem na permanência duma espécie de carona."

(Galo-das-Trevas, "Negro", 82)

Em busca de um juiz supremo que estivesse acima de sua consciência e de seus leitores, apela aos deuses da mitologia greco-latina, ligados à medicina e à cura, para testemunharem a seu favor, na medida em que exerceu a medicina seguindo rigorosamente os preceitos de Hipócrates:

"Creio ter sido honesto: não matei o Mandarim... Verdade que nunca o Diabo veio me tentar na cadeia da noite e mostrar-me a campainha em cima da mesa. E digo isto invocando Apolo-médico, Hígie, Panacéia e todos os Deuses e Deusas que faço meus juizes".

(Galo-das-Trevas, "Negro", 84)

Se o relato das Memórias vinha sendo feito na primeira pessoa, depois de "Negro", o narrador passa a fazê-lo a partir do material deixado por seu primo Egon (19). Não há mais como sustentar, contudo, uma unidade das Memórias a partir da cronologia. Torna-se incômoda não somente pelo corte temporal feito no final de Beira-Mar, mas também pela forma como a narração se modifica neste capítulo único do Galo-das-Trevas. É o incômodo se amplia quando, ao tradicional "eu" que mantém a narração até o final de "Negro", rompe-se, em "O Branco e o Marrom":

"O Dr. José Egon Barros da Cunha abriu as janelas e o dia sol entrou de roldão."

(Galo-das-Trevas, II, 113)

Ora, por mais que o leitor se adegue às novas exigências impostas pela narrativa, o apelo à cronologia como garantia de unidade das Memórias cai por terra. Como encontrar, portanto, uma unidade em seis volumes tão singulares, cujas disparidades de formas de narrativas se encontram visíveis até num mesmo volume?

O leitor, após o final do Cirio Perfeito, permanecerá com a expectativa absolutamente frustrada: o que o Comendador desejaria contar a Egon? O que aconteceu com o Comendador na casa de Rosário do Padre? (Cirio Perfeito, III, 579). Pensando nas possíveis histórias que passaria a conhecer, rememoraria a leitura das Memórias como se nelas estivesse imerso. Uma nova tentativa se esboça: seria o narrador das Memórias a garantia de sua unidade? Ou melhor, haveria possibilidade de supor que de histórias tão particulares (de tios, de avós, de amigos, de professores, de mortos, de corpos, de objetos, de paisagens, de sensações...) de relatos suscitados a partir de impressões tão díspares (de lembranças, de fotos, de ouvir dizer, de ter vivido, de ter visto, de ter lido, do exercício de associação de idéias, de hábitos alimentares, de prazeres sensuais...) se pudesse encontrar, mesmo que tênue, um fio que mantivesse ligado o "estória-puxa-estória" nas Memórias? Ainda mais, a essa suposição aliar uma outra de igual importância: concebido o fio, fazer com que suas pontas (imaginárias) se unissem de um extremo (Baú de Ossos) a outro (Cirio Perfeito), tornando a sua leitura (20) adequada a uma de suas qualidades fundadoras: a da simultaneidade?

O narrador das Memórias procura narrar suas lembranças tornado-as exemplares, a fim de seduzir seu leitor, sabendo que o "acontecimento vivido é finito" e o lembrado sem limites (21). No Balão Cativo, por exemplo, em uma das muitas reflexões que faz sobre a atividade da memória, o narrador afirma:

"... o passado e o presente não são coisas estáveis tornadas interpenetráveis pela memória que arruma e desarruma as cartas que vai embaralhando. O passado

não é ordenado nem imóvel - pode vir em imagens sucessivas, mas sua verdadeira força reside na simultaneidade e multiplicidade das visagens que se dispõem, se desarranjam, combinam-se umas às outras e logo se repelem, construindo não um passado mas, vários passados. (...) Vão e vêm segundo as solicitações da realidade atual - também fictícia porque sempre em desgaste e capaz de instituir contemporaneidade com o passado, igual à que pode estabelecer com o futuro - tornando de vidro as barreiras do tempo."
(Balão Cativo, IV, 365)

Partindo-se do pressuposto de que a arte de narrar se fundamenta na faculdade do narrador tradicional de "intercambiar experiências" (22) com seu ouvinte, no mundo moderno essa troca tornou-se quase impossível, na medida em que as experiências ocorrem de uma maneira jamais vivida antes pelos homens: posto que desmoralizadas (23). E é no enfraquecimento da arte de narrar (24) que se pode refletir sobre a desagregação social na modernidade, evidenciando uma "necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns" (25).

E nesta perspectiva de reconstrução de uma interlocução enfraquecida que se poderia ver o narrador das Memórias. Uma das características mais prosaicas desse empenho está na maneira como ele, sedutoramente, inicia sua narrativa, tirando do baú parte de seu folclore familiar que foi "vivendo" pelo contato do moço com o velho, pois o menino que ouve:

"... vai prolongar por mais cinquenta anos, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente."
(Baú de Ossos, I, 24)

Ora, o leitor se deixa atrair pelas histórias, na medida em que estabelece com elas uma certa cumplicidade, acabando por suscitar nele suas lembranças - criando uma espécie de troca silenciosa (26). Recurso engenhoso: quem não teria um repertório de folclore familiar, mínimo que fosse, para trocar?

As lembranças do narrador surgem, nas Memórias, a partir de dois desencadeamentos: o da *memória voluntária* e o da *memória involuntária* (27). De formação espontânea, a *memória involuntária* não pode aparentemente ser controlada: por mais que o narrador se esforçasse para lembrar de sua vida na Rua Aristides Lobo, 106, no Rio de Janeiro, as lembranças não vinham (28). Contudo, uma "luz prestimosa" trouxe consigo um:

"...entrechoque arbitrário de diversidade se conjuntando em coisa única: consubstanciaram-se as ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar, as quatro figuras de louça da varanda (...) um velho oratório, o baú cheio de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa-d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras de moringas de barro, vozes defuntas em conversas de outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begônias, minha Mãe convalescendo, meu Pai chegando, minhas tias, as primas ..." (Baú de Ossos, IV, 341)

Autônoma em relação à vontade do narrador, a *memória involuntária* lhe proporciona a recuperação do vivido de uma forma instantânea e tumultuada. Cabe ao narrador ir desfiando, um por um, cada bloco de lembrança amalgamado, submetendo-os ao imperioso vagar da narração, quando descreve, por exemplo, a fachada de sua

casa (Baú de Ossos, IV, 347). Eleita uma parte dessas lembranças, cabe ao narrador desenrolar o fio que a une a outras não suscitadas pela *memória involuntária*. Neste sentido, a rede que esboça é verdadeiramente infinita e suas possíveis relações são explicitadas ao leitor pela escolha de como contá-las. Múltiplas lembranças "aparecem" ao narrador, estabelecendo (num primeiro momento) uma espécie de sistema de relações propiciadas por outras lembranças ou pela associação de idéias. Escolhendo uma delas forja mais um sistema quando, a partir da descrição da fachada da casa, lembra o que dentro dela via através da janela. Cria-se uma outra rede, recuperando da massa amalgamada outra sorte de detalhes (29).

A *memória involuntária* é suscitada também nas Memórias a partir de uma sensação: o sabor. Mais fortemente arraigado naquele que o sente, sendo um esforço maior do narrador torná-la matéria narrável. Mais uma vez, ele constrói um novo sistema de relações, como a lembrança da batida de sua avó Nanoca que é também "viagem no tempo", estabelecendo (como fará ao longo das Memórias) mais um paralelo com a Recherche proustiana:

"... a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* da tante Leonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d'água de moringa nova - todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust - desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo. (...) Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim - abrir os batentes do maravilhoso. Reintegro imediatamente a Rua Aristides Lobo, no Rio; a Direita em Juiz de Fora; a Januária, em Belo Horizonte..."
(Baú de Ossos, I, 43-4)

Depois de "advinhar" a vida que sua avó levava, o narrador traz para a narrativa o que dela lhe era mais íntimo: as suas bebidas, as suas comidas de sal, as suas sobremesas, as suas batidas. A felicidade sentida é a de poder, a partir de uma sensação experimentada num presente, trazer em camadas as lembranças superpostas do (s) passado (s). A sequência de endereços da infância vem, a princípio, sedimentada. Posteriormente, na narração, submete-se ao "estória-puxa-estória" do narrador: o sabor da batida da avó Manoca é reformulado cronologicamente/geograficamente, denotando um esforço do narrador em desdobrar a sensação simultânea e instantânea da memória involuntária, pois em cada casa que viveu, as lembranças ligadas à batida da avó serão diferentes. A "viagem no tempo" propicia ao narrador vivenciar dois momentos de felicidade. O primeiro é a imersão na lembrança e experimentá-la na sua quase "materialidade" (como aquela da janela da Rua Aristides Lobo) no presente. Depois de capturadas, a segunda felicidade será a de integrá-las à prosa das Memórias. Isto quer dizer, ter a capacidade de tornar esta lembrança (e as demais) uma estória a ser narrada, não a conservando somente para si. A graça do narrador estará na sua capacidade de saber temperar adequadamente o que na lembrança lhe é original e particular e o que nela - e na maneira de contá-la - mantém a atenção do leitor (30).

Em um outro momento, o narrador demonstra, novamente, seu refinamento sensitivo apurado. Se o tato será função primordial no conhecimento do outro enquanto tato profissional do "médico" que se alia, em outras situações, à busca de prazer (31), aqui ele se estende, chegando aos pés, à maneira de pisar o chão da casa

de sua avó Nanoca, em São Luís do Maranhão. Os desníveis percebidos e guardados na memória são recuperados na Itália, muitos anos depois;

"O terreno, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (veia casa construída sobre areias), de modo que ao andar tinha-se uma sensação de solo irregular onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois, tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos - que parece movediço", como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive a estranha impressão. Olhava os mosaicos da cúpula e as figuras de "Ascensão" me faziam pensar em Dona Nanoca. A "História de São Marcos", a "Glória do Paraíso", o "Julgamento Final", e lembrava o Ceará. A "Fala d'Oro", e ocorria-me a reverberação das areias do Mucuripe. Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. Subitamente percebi o que suscitava a associação de ideias bizarras e dissonante. O chão. Era o chão de São Marcos que obrigava a posições que me transmitiam aos ossos e tendões atitudes especiais de equilíbrio que eu tinha executado pela primeira vez na Rua Formosa 86 e que me passavam da memória às camadas conscientes do cérebro, devolvendo-me as primeiras comparações nascidas de um piso aqui elevado, ali deprimido - como superfície de águas ondulando à brisa que subitamente se petrificasse." (Bat de Ossos, I, 54-5)

O narrador, contudo, fará mais uso dos mecanismos da memória voluntária. Diferente da involuntária, que se manifesta (aparentemente) sem seu controle, a memória voluntária é provocada a partir do presente. Neste exercício da busca da lembrança, tudo poderá ser um galinho, fotos, quadros, cartas, filmes, anotações, desenhos, letras, roupas, móveis... A sua característica peculiar é a recuperação que coexiste no presente naquele que a interpreta;

"... é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. (...) A viagem da memória não tem possibilidades de ser feita numa

só direção: a do passado para o presente. Não é a nós que velejamos para os anos atrás em busca dos nossos eus. Levamos conosco uma experiência tão inarrancável que ela é elemento de deformação que nos obriga a agir com as nossas recordações como os primitivos pintavam a Natividade, o Pretório e a Ressurreição, dando à Virgem, a São José, a Nosso Senhor, a Pilatos e aos centuriões, roupas medievais em ambientes italianos, flamengos e espanhóis." (Balão Cativo, III, 282)

Se a recuperação não é o que foi (32), o que chega, contudo, ao leitor são as lembranças enquanto narrativas. Elas são, por vezes, narradas num encadeamento vertiginoso. Outras vezes, a narrativa espelha a sucessão em camadas:

"Nunca esquecerei as fisionomias (...) Nem a mobília (...) Nem do móvel central (...) Nem o grande quadro ..."
(Chão de Ferro, I, 34)

Pode-se perceber nas Memórias três práticas aparentemente distintas - mas, indiscutivelmente simultâneas - de suscitar a memória voluntária: a de "ouvinte de casos", a de "pintor" e a de "médico" (que serão referidas separadamente).

E forjada nas Memórias, então, as narrativas convenientemente ancoradas no "ouvir dizer":

"Tudo se deforma, altera, muda, continuando a mesma coisa, quando passa de homem a homem em conversa, em leitura. E como a água sempre água mas que pode ser triangular, cilíndrica, redonda, quadrada, espiralada, trapezoidal e multicolor conforme vá do jarro branco à garrafa verde, ao copo amarelo, ao cálice incolor, à concha opalescente."
(Chão de Ferro, II, 166-7)

Se a capacidade de contar histórias é algo tão velho quanto o homem (33), é também pelos velhos de sua família que coerentemente recupera (34) as narrativas de seus ancestrais:

"No que ninguém podia com Itirició era na memória. Essa prenda fazia dele o linhagista da família. Ia às suas raízes na Colônia, nas ilhas, no Reino, explicava os colaterais e vinha, de galho em galho, deslindando consanguinidades e graus de parentesco. (...) Por exemplo, a complicação que eram a mistura e as ligações dos Liberto Barroso, Feijó de Melo e Pamplona. E dentro destes últimos, as charadas armadas pelos casamentos de tios e sobrinhos, primos e primas. Gozava o pasmo dos interlocutores quando aciarava: Não há nada de complicado ... E só prestar um pouco de atenção que se compreende logo os graus de primo decorrentes do fato de Sinhá ser nora de um tio-avô e de uma prima-segunda ... A Pequeninina é prima-irmã do marido, irmã da sogra e nora de seu tio ... O caso da Adélia, da Maria Zeira e do Queco já é mais difícil porque eles, além de netos, são sobrinhos-netos do avô, netos de uma tia, primos dos pais e dos próprios irmãos. Já o da Nenen, concordo que é complicado porque ela, como sobrinha do marido e nora dos avôs, tia dos primos-irmãos, cunhada dos tios, sobrinha da irmã, cunhada do pai e concunhada da mãe ... E sorria, entunado, planando alto, ao pasmo dos circunstantes. E bumba! mais uma pá de rapé de venta adentro." (Baú de Ossos, I, 57-8) (35)

A esses histórias é acrescida ou intercalada, em forma de citações, uma série de outras fontes (mapas, cartas, documentos citados com um intuito de dar maior veracidade ao relato). O mecanismo de "estória-puxa-estória" faz com que o leitor se esqueça, num determinado momento, de demandá-la quando esta não existe. Desta maneira, o narrador acaba dando o mesmo tratamento ao relato colhido, seja por "ouvir dizer", seja a uma carta, a um mapa etc.. No trabalho que antecede a composição da narrativa há, sobretudo, um exercício de arqueologia:

"... que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstituir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa."
(Bau de Ossos, I, 51)

E os vazios, os silêncios serão preenchidos "com mão paciente" (Bau de Ossos, I, 50) numa analogia com quem tece o tecido (36). Essa imagem de algo construído por fios que se interpenetram, formando um tecido, não será abandonada.

A qualidade da narrativa, com base no "ouvir dizer", será mais refinada se o narrador conseguir adequar ao relato as peculiaridades de cada uma e, mesmo escrita, tentar mantê-la o mais próxima à oralidade (37). Haverá troca de experiência, mesmo que silenciosa, se o narrador conseguir imprimir às narrativas singulares a sua marca (a maneira como articula o "estória-puxa-estória") e provocar no leitor os ecos de possíveis lembranças da prática narrativa de um contador de histórias perdido em sua memória.

Em um outro sistema de relações, por exemplo, pode-se perceber o quão sedutora e transformadora é a arte de contar histórias. Uma das qualidades do bom narrador é a de trazer à sua narrativa as circunstâncias em que ouviu uma história que está prestes a contar. Do mesmo modo, uma das qualidades do narrador das Memórias será trazer à sua narrativa as condições que possibilitem a simulação dessa circunstância original. Contar histórias é também iniciar o seu relato aproveitando-se de alguns vestígios deixados pela última fala do interlocutor (38).

Antes de começar, incita no ouvinte a curiosidade: pequenas analogias à futura estória que funcionariam para ele como índices de expectativa, de descaso ou de reprovação. Por fim, criar uma espécie de ambientação fornecendo ao interlocutor alguns detalhes relacionados à narrativa (de como lhe foi narrada, testemunhada ou vivida), estabelece-se, dessa maneira, uma relação forjada pelo narrador com o intuito de prender a atenção do ouvinte e estando ele à vontade (39) e carregado de expectativas espera que o narrador conte algo que lhe venha a ser importante, exemplar. Essa dinâmica peculiar da narrativa oral é utilizada pelo narrador das Memórias e pode ser percebida num de seus momentos exemplares.

As primeiras lembranças de Juiz de Fora estão imersas na "anarquia infantil do Tempo e do Espaço", mesmo sendo raras, há pelo menos uma que mereceu destaque. A dedução do leitor pode vir da epígrafe que antecipa a narrativa: "Mais où sont les neiges d'antan ?" (40). Alguns dos índices que instigariam o ouvinte na narração oral, traduzem-se, nas Memórias, muitas vezes em epígrafes. Mesmo não se sabendo de onde este verso foi retirado, a sugestão é evidente: a procura, no presente, de algo que não mais existe. Este índice bastaria ao leitor para que uma expectativa fosse criada: o narrador das Memórias estaria fazendo menção a algo que lhe foi importante no passado. Se o leitor for à procura de mais pistas (41), novas suposições se somariam à anterior: as "neiges d'antan" do poema de Villon são mulheres ilustres do passado. O leitor esperará, analogamente, que seja introduzido alguém que foi importante no passado para o narrador (desconhecendo-se, ainda, esse grau de importância). Retoma, posteriormente, algumas impressões do relato anterior à epígrafe e dentre elas a mais forte seria a impossibilidade de "contar Juiz de Fora em ordem certa" (Baú de Ossos, II, 265). O leitor sabe,

então, em que circunstância passada esta estória deve ser compreendida. Este recurso poderia ser entendido como a transposição da circunstância em que a estória a ser narrada foi vivida, ouvida ou testemunhada por aquele que a narrará:

"NAO E BEM como eu disse antes, que anoitecia aqui, para acordar ali. A memória é que suprimia os intervalos e permitia que eu passasse sem interrupção, da noite da Rua Direita aos terreiros ensolarados de secar café, em Santa Clara (...) as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto, entretanto, transparente e visível..."
(Baú de Ossos, II, 270)

Da infância assim rememorada, contudo, há uma imagem infantil que permaneceu mais nítida: "... rosa viçosa e olorosa chamada Rosa, rosa negra, Rosa de Lima Benta." (Baú de Ossos, II, 270). Com as pistas deixadas pelo narrador: a epígrafe, a introdução do relato, pode-se deduzir que Rosa talvez tenha sido tão ilustre quanto as damas evocadas por Villon. A estas, o narrador sugere outras pistas:

"Rosa porque era uma rosa, Rosa de Lima porque santa seria e Benta por ser filha de Bento, negro do Bom Jesus que matara e cumpria pena."
(Baú de Ossos, II, 270-1)

A atmosfera criada pelo narrador é radicalmente coloca de pernas para o ar: a imagem de figura ilustre soma-se a nenhuma origem social e sumária genealogia. Rosa poderia ser vista, também, como uma metáfora de uma das maneiras como o narrador estrutura as narrativas: um simples detalhe, pois as "crias" de Inhá Luisa não conheciam o 13 de maio (42), transformando-se para

além do primeiro golpe de vista. Este detalhe, entretanto, faz com que o leitor entenda o relato na própria contradição que ele carrega: Rosa é ilustre porque "quase santa" (na óptica infantil do narrador); sem direitos porque "cria" de Inhá Luisa e de origem duvidosa porque filha de pai assassino. Novamente, o leitor se obriga a um exercício do olhar para a diversidade de elementos que lhe aparecem concomitantemente (43). Rosa é mostrada multifacetada numa narrativa que mal se iniciou:

"Mas o mais importante não era a beleza da negra. Era a sua memória prodigiosa que registrava tudo para sempre e de modo indelével (...). Mas o melhor é que a Rosa, além de ser um canhenho vivo, sabia, ouvidas não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault e dos irmãos Grimm."

(Baú de Ossos, II, 271)

Enfim, explicitada a epígrafe: Rosa é importante porque sabia contar histórias. Desse modo, não é de se estranhar que o narrador a alinhe junto às damas de Villon. O narrador, novamente, se utiliza do mesmo recurso das histórias de "ouvir dizer", incitando o leitor a pensar nas suas possíveis "neiges d'antan" (44), criando mais uma troca silenciosa.

Rosa moldava à vida de Juiz de Fora as histórias de contos de fadas. A criança podia, então, "instruído" por ela, desvendar a realidade fantástica da cidade (45). As histórias de Rosa só existem, todavia, na medida em que se utilizava da capacidade de transformação do olhar infantil (46). Povoar a cidade com bruxos, fadas, torres, aladins é dar-lhe uma outra vida aos olhos do menino. Enquanto trabalhava, Rosa transmitia um saber. Não um saber do mundo idílico, mas de um mundo ao mesmo tempo belo e cruel.

Rosa não será, entretanto, a única personagem das Memórias a recriar histórias a partir do cotidiano. Com as pessoas de seu conhecimento, tio Salles faz o mesmo e os hóspedes da pensão de Dona Adelaide Moss tornam-se "personagens de romance". Se as lembranças infantis são indefinidas, justificando que o narrador as trate de forma "híbrida" (entre a lembrança do vivido e os vazios do esquecimento abertos para a ficção), aquelas evocadas da pensão vêm *diferentemente* "deformadas" :

"Para descanso do espírito, sempre que ele via um verdadeiro tipo, qualquer que fugisse do todo-o-mundo, logo começava seu enredo e a criar uma espécie de novela onde o indivíduo focalizado movia-se melhor que na sua própria existência. Dando comprovação à idéia machadiana de que a verossimilhança pode muitas vezes vencer ou ser melhor que a verdade."
(Balão Cativo, III, 282)

O narrador apropria-se, então, da visão irônica e literária do tio Salles (47), inventando a vida dos hóspedes da pensão como fazia o segundo:

"Ao bravo General Ribeiro, por exemplo, ele atribuía lances heróicos em Canudos e situações preponderantes na Revolta da Vacina ..."
(Balão Cativo, III, 282)

"O Sr. Balsemão era português e homem discreto. Moita, mesmo. Pouco se podia desvendar de sua vida, pois sua prosa variada cuidava de tudo menos de coisas pessoais. (...) Nós tínhamos ali, em carne e osso, um dos matadores de Carlos de Portugal !"
(Balão Cativo, III, 284)

"A D. Custodinha Neves, muito simpática, muito viúva e o seu filho, aluno do Colégio São José, o Comendador Antonio Augusto e a esposa - a Excelentíssima Senhora Dona Julinha Cardoso Pires Porto; certa D. Alfreda, Gioconda esquelética e desidratada, sempre esboçando o mistério de seu meio sorriso (...). Tio Salles dava-lhes passado, criava conjecturas (amor desatinado, latrocínios, raptos, desfalques, homizios, nota falsa, concussões, fugas e homicídios) - as conjecturas, dizia, que os tinham feito chegar até nós assim tão complexos, tão acabados - um saindo das páginas de João Grave, outro das de Camilo, este das de Abel Botelho, aquele das de Júlio Dinis ou de Fialho de Almeida."

(Balão Cativo, III, 284-5) (48)

A "recriação" extrapola, saindo das estórias do "ouvir dizer", do folclore familiar e das "instruções" sobre Juiz de Fora de Rosa. A ela somam-se aquelas que o narrador adquire pela leitura e pelo convívio com Antônio Salles. Quando o narrador retoma as personagens da pensão, percebe-se que o tom da prosa se modifica. Incorpora a maneira como o próprio Salles, de humor refinado, "contava" suas estórias. Mais interessante seria ainda se neste momento do Balão Cativo, a sua edição em livro trouxesse as caricaturas feitas no original (49). O desenho remete à escrita e vice-versa, trazendo uma outra maneira de ler as Memórias. A tentativa de incorporação, na escrita da impressão da fala (entonação e gesto), deve-se aliar também o recurso insistente dos retratos e das caricaturas. A personagem mostra-se também numa *heterogeneidade*: entrecruzam-se, para a sua composição, referências à maneira de falar, aos traços fisionômicos, justapostos ao seu porte físico, às peculiaridades da personalidade e à estória, muita estória que puxa estória. Desta maneira, como antes fizera Rosa e agora tio Salles, o narrador explicita:

"Assim vim fazendo, desnaturando a avenida de ontem com a de hoje e a de sempre. E assim que

faço com meus tios e vou começar a fazer com os personagens de romance que moravam em casa de D. Adelaide Moss." (Balão Cativo, III, 282) (50)

A "recriação", nas Memórias, se amplia mais ainda por meio a associação de idéias (51) e pelo jogo de palavras, provocando duplamente o leitor: leva-o a compartilhar de algumas lembranças do passado e gera a busca dessa narração nas suas (do leitor) lembranças:

" ... Méier. Méier, Méier. Fui derretendo na boca, repassando a bala do vocábulo - méier, méier, meiermeiermeiermeiermeier - até ficar só com o travo acidulo, só com o seu som e dele varrer qualquer sentido intrínseco, abrindo apenas os caminhos das associações abstratas. As das palavras mágicas. As das que funcionam isoladas e dizem sem necessidade de frase. (...) Na palavra mágica sorverte-se o significado e suas consonâncias é que determinam o que ela faz nascer. Ela muda, perde seu sentido primitivo. Dele se esvazia. Adquire potencial paralelo de cheiro, gosto, cor." (Balão Cativo, III, 236-7)

Há frases que têm a mesma função dessas palavras mágicas e geram ligações verificáveis por parte do leitor: a narrativa também é construída com a intenção de manter a confiança do leitor para garantir a troca silenciosa. "Méier" funciona nesse sentido, remetendo o leitor a um passado do narrador que já conhece, pois mencionado anteriormente. Pela janela do trem, a placa "Méier" faz o narrador "lembrar" de sua infância na Rua Aristides Lobo, quando o pai ainda vivia. Recurso engenhoso, levando o leitor a um duplo movimento. Passa a tecer, também, seus próprios fios de lembranças das Memórias que lê e se obriga a acompanhar o narrador neste "novo" fio. Este movimento fica flagrante em um outro momento, conduzindo o leitor a "vê-las" na simultaneidade dos elementos aqui indiciados. E a partir destes entrecruzamentos, portanto,

que as narrativas são construídas e essa perspectiva é válida também para as lembranças de tempos distintos: uma frase que faz lembrar um momento, que leva a um outro, ainda mais afastado pelo tempo, numa sucessão de camadas:

"Guardai do escroterrimo educandário a idéia de uma bagunça vaga e reles; mais a lembrança da figura de minha mestra, grande vaca. Toda vestida de seda negra (...). Em mim, filho do doutor da frente, nunca bateu, mas fez-me num dia de assuada, ameaça que me deixou mole e querendo fugir pelos fundilhos, qual padecente à hora de subir o patíbulo para a 'morte natural na forca'. 'A você, seu cachorrinho, vou mostrar depois, com quantos paus se faz uma canoa !' Disse e aplicou duas lambadas num negrinho a meu lado. Ignorando o que o demônio da velhota queria dizer, o mistério da locução teve um efeito mágico e deixou-me siderado de pavor."

(Baú de Ossos, IV, 349)

E, no primeiro dia de aula no Colégio Pedro II, sob as vistas de Goston, o inspetor de disciplina:

"Inquiri o Goston, imaginem ! qual era a matéria que ele ensinava. Foi como se explodisse um petardo ou deflagra-se, no recreio, um 420 alemão. (...) Sem entender bolacha, vi crescer sobre mim um Goston que-os-ares-enfurece, lívido de raiva, (...). Falou com ódio e nojo. Então o senhor, no dia em que chega ao colégio, já quer começar a me debochar ? Pois vou lhe mostrar com quantos paus se faz uma canoa ... Santo nome de Deus ! a mesma frase da professora de Aristides Lobo e que teve o condão de me fazer recuperar o pânico, o tempo - sobretudo o pânico. Sente-se ! Eu desabei. "

(Balão Cativo, IV, 356)

Além das histórias do "ouvir dizer", podem ser encontradas outras duas maneiras de se evocar a memória voluntária nas narrativas das Memórias: pelo olhar do "pintor" e do "médico". Através do "estória-puxa-estória", o leitor passa a conhecer um rol de interesses

pela pintura (52) que se soma à formação médica, encontrando, portanto, duas práticas que se combinam na construção do texto (53).

Uma referência explícita ao olhar do "pintor" pode ser encontrada nas inúmeras vezes em que o narrador tenta incorporar às narrativas cenas e personagens com analogias explícitas a pinturas ou pintores conhecidos. Quando narra, por exemplo, os banhos dos alunos no Colégio Anglo Mineiro, em Belo Horizonte:

" Precipitamo-nos para o fundo do corredor. O hábito, logo aprendemos, era deixar os roupões do lado de fora e entrar nus para escovar os dentes e cair na água fria. Na porta, o nosso banho, tiritando, parecia o dos anjinhos pelados da *Virgem do Baldaquino*, de Raphaelo, ou os das *Anciões*, do Tintoretto e Tiziano Vecelli." (Balão Cativo, II, 165)

As chuvas torrenciais, em Belo Horizonte, em 1921, obrigando a família a espalhar velas e bacias pela casa, dava-lhe:

"... ares de personagens da feira de Brueghel e tropéus de Bosh." (Chão de Ferro, III, 276)

O olhar do "pintor" exercita-se também nas analogias já feitas por outros escritores, permitindo ao narrador fazer uso desse repertório, comparando-o com suas personagens. Ampliam-se os laços entre as artes visuais e a escrita, na medida em que a personagem é vista mediada por uma outra narrativa, da qual o narrador se apropria para melhor expor a sua personagem:

"Era o próprio Doutor Frisco Filho. Afinal viera. Nunca mais o Egon esqueceu a impressão que sua personalidade lhe causou. Mais tarde, quando conheceu a iconografia proustiana, verificou sua semelhança extraordinária ! era o próprio Príncipe Edmond de Polignac nas fotografias que o representavam só ou em companhia dos """

(Galo-das-Trevas, I, 228)

Outra aproximação frequente do olhar do "pintor", trazendo contribuições à narrativa, pode ser encontrado quando a uma fotografia associa-se um quadro:

"Vejo-os todos nessa ocasião pelas fotografias que possuo. Album de família (...). Tia Alice, toda de branco, mal pousando na mesma, como mal rogam, nas pinturas que os representam, os anjos das *Anunciações* de Fra Angelino, de Spinello Arentino e de Leonardo da Vinci. Parecendo o vulto da Helena de Machado ..."

(Baú de Ossos, II, 239)

Da fotografia explicitamente referida no texto, para o "retrato escrito", torna-se apenas uma outra maneira do narrador apresentar suas personagens. Os "retratos", as "caricaturas" e os "perfis" são frequentes nas Memórias, levando, por diversas vezes, o leitor a "vê-las":

"Disse que chamava Margareth Morris, mas que devíamos chamá-la Mrs. Morris. Estava de linho azul celeste, avental branco muito engomado, saias curtas mostrando pernas gordas, apertadas em meias também brancas e de trama grossa. Sapatão de homem. Tinha um busto opulento, suas faces eram carmesim e pareciam as metades sangrentas de um queijo do Reino. Tinha o perfil fino das libras da Rainha Vitória, ligeiro buço e tanto quanto consigo lembrá-la, pondo-a no meu julgamento atual, vejo-a frescalhota, com um ou outro cabelo branco, mas nada despicienda, nem de se mandar para o bispo."

(Balão Cativo, II, 167)

Há o "retrato" com tom punitivo (54), cujos traços exagerados e associações animais compõem aberrações:

"O Egon reparou bem no seu ar nulo. Era um sujeito de seus trinta e quatro anos, moreno, com todas as baldas dum capiau: no modo de vestir, na maneira de sacar o canivete e picar o fumo, nas botinas de elástico, no desemparelhamento da roupa de brim com o colarinho duro de ponta virada. E sua linguagem era um mineiro capiau. O Egon cumprimentou-o e pôs-se a ouvir sua conversa. Ele falava pelos cotovelos e seu assunto predileto eram as mulheres."
(Cirio Perfeito, II, 216)

Contudo, o olhar do "pintor" refina-se na prosa das Memórias, quando procura, por exemplo, a melhor expressão dos detalhes observados da diversidade de impressões luminosas:

"Ali, deitei na terra escura e tomei, para sempre, posse daquela nunca assaz cantado poente de Belo Horizonte. De todos os seus ouros, seus cobres, seus bronzes, seus cinábrios, suas chispas de diamante, cintilações de ametista, profundidades de opala, durezas de turquesa. De suas ilhas, reentrâncias, golfos, continentes suspensos no meio de nuvens compactas, pesadas duma densidade especial que não implicava ausência de volatilidade. Elas enchiam o céu inteiro e só a custo perdiam a cor dos lados do oriente por onde, agora, a noite vinha esfumando o contorno das casas e apagando as vidraças ainda em brasa. Eu tinha ficado olhando o sol, forçando a vista, até ver seu contorno pulsando - amarelo-claro, prata, dentro da cintilação dum espelho de aço. Abria e fechava os olhos. Fitava de novo e de cada vez surgia um disco roxo, gravitando dentro do rosado da pálpebra fechada. Esqueci o colégio e quando dei acordo de mim, era quase noite."
(Balão Cativo, II, 186)

O aperfeiçoamento do olhar do "pintor" para o fragmento - que ganha sentido se for mantida a sua capacidade de sustentar-se na relação com o todo que o circunda - é reforçado pela preocupação do "médico" com o sintoma da doença no doente. As investigações empreendidas para o conhecimento do outro (ou de si) - o que vale dizer, no caso deste narrador, do mundo - vão desde a genealogia (55):

"Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspectivo ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente - quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho ! meu neto ! você não me conheceu logo porque eu estive escondido cem, duzentos, trezentos anos."
(Baú de Ossos, II, 213),

passando pela dissecação do corpo humano, que o leva a um outro aprendizado:

"...não anatômico, que nos vem do cadáver, é nossa melhora pessoal e o inconsciente, progressivo despojamento que fazemos de nossa agressividade - ao cortar e mutilar a coisa mais indefesa que existe: o morto. Os bicos de seios lacerados, os pênis e escrotos decepados, os grandes lábios retalhados, os narizes pasados a fio de escalpelo, as orelhas golpeadas e os olhos vazados dos cadáveres dos teatros anatômicos - mostram que neles alguém andou se melhorando porque destruiu em si uma um pouco da força de acometimento, que já não precisará mais se derramar no próximo menos defendido, por exemplo, o doente, o fraco, o pobre, a criança, o velho."
(Beira-Mar, I, 73)

Para o narrador das Memórias, o olhar para o fragmento é importante também porque lhe dá condições

de, a qualquer momento, ou por semelhanças ou por associação de idéias, desencadear novas lembranças:

" Há desse jeito um momento de guardar certos ambientes nos seus ínfimos detalhes - todos importantes porque qualquer unzinho deles poderá disparar num futuro o gatilho da recordação. Se tudo é suprimido, jamais dar-se-á o encontro do lembrado com o fragmento que desencadeia a lembrança."
(Cirio Perfeito, III, 293)

A investigação cuidadosa de cada fotografia familiar (onde o olhar do "pintor" e do "médico" se interpenetram, somados ao conhecimento das estórias das personagens que vê) torna-se, por exemplo, uma tentativa 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 e superioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos."
(Baú de Ossos, III, 240)

A prática médica aguçou o exercício do olhar para o fragmento a fim de descobrir um vestígio, um sinal de onde a morte poderia estar escondida. O exercício desse olhar para o detalhe, no aprendizado da Medicina, começa, como foi dito anteriormente, na dissecação do corpo humano:

"Incisava o tórax-abdome - em T, correndo a faca de ombro a ombro e depois noutro corte que ia até ao apêndice xifóide, continuava pela barriga e só parava no obstáculo ósseo do púbis. (...) Depois, com faca mais curta decepava as costelas de fora a fora (...). Ele eviscerava com técnica, puxando a língua, os órgãos profundos do pescoço, traqueia esôfago a massa dos pulmões coração. Ligava o cárdia e começava a desenrolar a naja

gastrintestinal desde seu alargamento superior, seguindo suas dobras naceradas no delgado, cinzentas no colo e armando o bote na sigmóide. Aí ligava junto ao ânus e aquela sucuri ia para a pia, e para as mãos de Seu Domingos que abria-a de fora a fora sob o jorro da torneira. (...) Enquanto isto o Carleto continha um coração que parecia querer pular ainda depois de morto, abria-o, ventriculos, auriculas, mostrava a seda das válvulas, as cordoalhas, raspava a aorta e apontava o esbranquecimento de cera da ateromatose que tirava a elasticidade daquele macarrão, Passava para a língua, abria esôfago, depois traquéia-artéria, brônquios e era um niágara de catarro. Cortava maciamente cada pulmão que recalcitrava sob a faca, chiando de leve e de fatia em fatia, fazia surgir o vácuo das espeluncas ou a renitência das pneumonias e dos cânceres. Sob as pleuras corriam os desenhos japoneses da pneumoconiose traçados a bico de pena pelo fumo, pelas poeiras, pelos resíduos das oficinas. (...) Esse encontrar do doente no cadáver foi minha melhor escola clinica e tal conhecimento, nova fonte do martirio que me acompanha - diagnosticar sem querer na cara dos amigos e parentes o que lhes rói e ver através de seu corpo para mim translúcido, aquelas lesões hediondas que nos mostrava o professor de Anatomia Patológica."

(Beira-Mar, II, 148-9)

A dissecação o levaria a duas constatações: a descoberta de sinais da doença no cadáver e a de uma espécie de grau zero do homem: "Afiml é só isso? Onde estamos nós? nós, mesmos? a chama de nós mesmos?" (Beira-Mar, II, 149), no disfarce hediondo da face humana na hipocrisia (56). O olhar para a doença ultrapassa o corpo e diagnostica o caráter: de observador das doenças para "observador dos homens" (57).

Paralela à dissecação, contudo, é no aprendizado da Patologia Geral que, segundo o narrador, está "toda a filosofia médica":

"Ela estuda as regras, os princípios, as leis da ciência e da arte hipocráticas; ensina nossa linguagem especial, a nomenclatura dos sintomas, dos sinais,

das entidades; mostra sua divisão, sistematização e classificação; cuida dos princípios da vida e da morte e estuda o que constitui o estado de moléstia e aqueles comuns a todas ou a quase todas as doenças." (Beira-Mar, III, 239)

Da Patologia Geral para a observação da doença no doente, o narrador tenta articular um aprendizado anterior à experimentação na Medicina: o de seu estudo encarado como uma totalidade da natureza humana (58). Concepção que perdeu força no final do Renascimento, com a crescente experimentação (59), deixando cada vez mais à margem o estudo dos textos históricos, mudando radicalmente o caráter da clínica médica. O olhar do "médico", que o narrador procura manter, é aquele que via o doente, ou seja, a doença num todo e não isoladamente. Não deixa, entretanto, de alertar: por mais preciso que seja o diagnóstico, o "segredo da Medicina é que todas as doenças são incuráveis" (Galo-das-Trevas, II, 404) (60).

A medicina indiciária (61) é ao mesmo tempo a prática de um saber, transmitido pelo Dr. Torres Homem:

"Os doentes daquela clínica (a de Egon em Monte Aprazível) sem laboratório e sem raio X eram vistos como acerca de cinquenta anos os via o doutor Torres Homem. Assim ele tinha de ficar afiado ao máximo para proceder segundo diagnósticos que só se mostravam pela semiologia física. (...) Uma, duas, três, mais vezes até ver surgindo um pequeno sinal que lhe permitisse pensar em outros, a procurá-los. Sua conversa com os doentes não o cansava - sempre disposto a levá-la o mais longe que pudesse. Sua inspeção era policial. Dividia o corpo por áreas imaginárias e esquadrinhava uma por uma. Olhava as máscaras como quem quer ir até ao fundo da consciência. Ele se sentia padre confessor, juiz de instrução, polícia perquirindo - era tudo isto, procurando um desenho de vaso, uma manchinha, um mínimo de tumor, uma pigmentação, uma anomalia, uma ausência, um edema - qualquer coisa que lhe desse uma pista.

(...) Ele sabia que quase sempre era ele próprio a última instância, que o doente dependia dele, que ele tinha de chegar a um diagnóstico saindo desse sinal, desse sintoma, desses sintomas para um conjunto sindrômico, desses para as hipóteses-diagnósticos que tinham de ser esbrugadas uma a uma, de diferença em diferença, a fim de chegar à verdade, ou perto dela, ou à sua vista."

(Cirio Perfeito, II, 212-3)

Nas Memórias constata-se uma dupla função das narrativas a partir dos sinais, dos fragmentos, dos vestígios. Em primeiro lugar, uma espécie de recurso do narrador para a manutenção da troca silenciosa com o leitor. A partir dos vestígios familiares (62); do "estória-puxa-estória" vindo do folclore familiar e de amigos; das transformações lúdicas do cotidiano infantil; das histórias de adolescência: fragmentos de passado que qualquer um pode ter guardado para si. Em segundo lugar, a observação criteriosa do detalhe, expressa em narrativas, como forma de conhecimento do outro e de si mesmo (63). Na escolha desses detalhes - evidenciada na própria narrativa - Pedro Nava deixa as pistas para o leitor de como estrutura suas memórias (64).

Evidencia-se, dessa maneira, a importância que Pedro Nava dava ao fragmento na composição do texto, que se constrói a partir do olhar moldado pelo aprendizado da Medicina, pelo de pintor e o de ouvinte de casos - uma metáfora mais ampla, onde se articulariam as lembranças suscitadas pela memória voluntária e involuntária. O narrador é levado a dialogar com dois mundos simultaneamente: o primeiro, onde as coisas estão em seus "devidos lugares" (as escolas literárias: o barroco, o classicismo, o romantismo, o realismo; a formação humanista; a leitura hipocrática; a lembrança pela memória involuntária) e o fragmento perdido (índice), que sugere uma

outra via para olhar o mundo com o rompimento de protocolos, pela dissecação, pelos atalhos. Numa atitude lúdica, quase infantil, sendo capaz de transformar uma meia na gaveta em bolsa, um velho tio em bruxo e estórias vividas e mal lembradas em possíveis perspectivas sobre o passado.

Os três saberes amalgamados (de "ouvinte de estórias", de "pintor" e de "médico") e expostos nas narrativas das Memórias seriam forjados nos sentidos que criariam também a experiência (65). Desse modo, "ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a por em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição" (66). Dir-se-ia mais: a experiência nasceria de uma curiosidade aguçada dos sentidos com a ajuda da memória:

" - Pode parar, Amarante, que o homem está morto!

- Com'ê cocê sabe?

- Porque Miguel Angelo não me engana ...

Todos pensaram que o Egon estava divagando. Ele teve de explicar àquelas cabecinhas de médico que referia-se à flexão plantar do primeiro dedo que é tanatognômica e que caracteriza o dito 'pé de cadáver'. Que ele vira o mesmo se constituir e que ...

- Mas o que tem? Miguel Angelo com isto.

- Tem porque ele representou este pé no Cristo morto de sua *Pietà* com realismo espantoso. Até que o sinal devia ter seu nome ..."

(Cirio Perfeito, I, 23)

Se tais aprendizados orientam o olhar do narrador, as viagens (como uma outra forma de aprendizado)

concorreriam na mesma medida para sua formação (67). Do mesmo modo como o pai (Bau de Ossos, III, 262), o narrador se detém nas primeiras experiências como médico de interior - longe da residência médica - nas viagens por Minas Gerais e, posteriormente, por dois anos no oeste paulista (68).

As idas e vindas como forma de aprendizagem começaram antes, ligadas, de qualquer maneira, à sua formação escolar. Viagens pelas cidades em que estudou (Rio de Janeiro e Belo Horizonte) e que se deixa perder por ruas, casas, praças, edifícios, fachadas, passantes, amigos que se mostram ao olhar daquele que sabe decifrá-los:

"... eternidade da cidade! a que me permite encontrar o seu passado apesar de tudo, num resto de muro, num beiral que escapou numa tampa de esgoto e rejuvenecer-me ao contato destas velharias que devolvem meu passado de menino."
(Chão de Ferro, II, 69)

Na mesma medida que a observação dos sintomas é importante para interpretar como a doença age no doente, o narrador descreve seus itinerários pelas cidades a fim de decifrá-las como as pessoas que por elas transitam, tecendo novos fios às narrativas. A criação dos itinerários é também semelhante às recriações, deixando para o leitor pistas de suas escolhas (Bau de Ossos, I, 19-22; Galo-das-Trevas, "Negro", 6-26). O percurso narrado mostra a mão paciente de quem tece o relato. Assim, descrever algumas casas é falar simultaneamente de seus moradores: o narrador situa suas personagens, fornecendo índices que as compõem dentro de uma diversidade relacional:

"O Dr. Dilermando (Martins da Costa) Cruz era um leopoldinense fixado em Juiz de Fora. Fino,

elegante, calvo desde muito moço e usando bigode e barbicha que disfarçavam o seu ligeiro prognatismo superior. (...) Eu adorava ir com meu Pai a sua casa, por causa dele, dos seus filhos e sobretudo pelo ambiente de que conservei uma impressão veludosa e colorida. Vastos claros de paredes brancas, pardos de mobílias lustrosas, verde musgo de cortinas e panos de mesa, compondo natureza-morta onde as cores eram surdas e sem estridência, como nos quadros de Bracque. Essa impressão é absolutamente real e eu a descobri porque, vendo álbuns com reprodução de suas telas ou que estão no *Palais d'Art Moderne*, de Paris, acudia-me sempre a lembrança do Dr. Dilermando Cruz. Quando isto aconteceu pela quinta, sexta, sétima vez, vi que essa associação não podia ser causalidade da mente errante e que havia uma motivação para ela. Estudei sua lembrança, a de seus filhos, a de sua esposa e afinal a de sua residência. Era esta que me levava a ligá-lo a Georges Bracque - porque ele morava, nem mais nem menos, dentro de uma natureza-morta do mestre."

(Baú de Ossos, III, 317)

Falar de suas personagens só é possível, portanto, na medida em que entrecruzadas com outros fios. A personagem só existe enquanto imersa num sistema de relações como a prosa das Memórias, que se mostram ao leitor por um duplo movimento: quando o leitor estabelece as relações fornecidas pelas narrativas - suscitando talvez até outras ou quando segue um fio apenas do "estória-puxa-estória".

As viagens somam-se ao estudo, ao exercício e à observação na experiência "médica" do narrador. Nas viagens pelo interior de Minas Gerais, aprende a olhar para um outro radicalmente diverso do que conheceu na cidade. Novos hábitos, novas práticas, ampliando e diversificando as relações conhecidas:

"Aí o Egon perguntou ao Capitão onde era.

- Qualquer lugar, doutor. O senhor pode seguir em frente, até ficá fora de vistas, chiqueiro adentro. Cuidado pra num trupeçar nos porcos. O quê ? que o senhor prefere. Jornal velho ? Sabugo de Milho ?

Numa curiosidade ele optou pelo sabugo. Foi dando encontrões em capados do tamanho de hipopótamos aluidos nas lamas e porcarias do chiqueiro. Aliviou-se bem ao fundo, como se sempre o tivesse feito assim e como se nunca tivesse se sentado numa banca de latrina."
(Galo-das-Trevas, II, 137)

Coerentemente, sugere-se que a leitura das Memórias deva ser feita seguindo a dinâmica que elas estabelecem: a da concomitância da memória involuntária - que é a da simultaneidade e da instantaneidade dos sistemas de relações das narrativas (ao final da leitura do sexto volume) - e da memória voluntária - do "estória-puxa-estória". Nesta perspectiva, a unidade das Memórias é percebida na relação que se cria entre o seu narrador e o leitor que só pode existir na leitura. O "golpe de vista" de Davi Arrigucci Jr. (69), ao estabelecer proximidade entre a "construção arbórea familiar" das Memórias com o "móbile" de Alexander Calder (70) pode, então, ser revisitado e transformado. Não haveria "enigma", na medida em que as Memórias se mostram ao leitor na sua (s) qualidade (s) fundadora (s): como um móbile a um observador. Se distante, olharia/leria como se os seus elementos formassem um todo, vendo-os separados e concomitantemente - como a lembrança surgida pela memória involuntária. Ao se aproximar, ensaiaria uma visão dos detalhes que compõem os elementos, procurando as semelhanças ou as diversidades visíveis. Poderia forjar entre eles aproximações para além das seleccionadas por aquele que o construiu - como a lembrança suscitada pela memória voluntária do "estória-puxa-estória".

Como entre o narrador das Memórias e o leitor foram criados vínculos, a leitura pode seguir um fio tecido pela "mão paciente" do narrador ou transformá-los, compondo novos fios. Portanto, após a escolha de um fio, seria procurada a sua organização; posteriormente, em que

medida ele aponta para possíveis interlocuções fora do texto e, finalmente, como inter-relacioná-lo com outros fios nas Memórias. Aproveita-se, desta forma, a sugestão criativa do "móvil da memória" de Davi Arrigucci Jr. e o primeiro elemento do móvil a ser escolhido será a investigação sobre a autobiografia. A evidência na capa - "memórias" - leva a uma vinculação a protocolos de escrita/leitura pré-definidos. Todavia, após se constatar tamanha *heterogeneidade* em suas narrativas, como e onde estariam os vínculos das Memórias ao gênero e em que medida elas forçam o leitor a colocar constantemente em xeque os protocolos de leitura institucionalmente forjados - pela crítica, pelas escolas e pelas editoras? O leitor se vê forçado a procurar uma série de regulações internas à leitura que empreende, o que evidencia a dificuldade de importar codificações exteriores às peculiaridades - distintas entre si - das narrativas das Memórias. Se a autobiografia é entendida como um discurso que se constrói com referência ao real - mesmo que seja a um real passado - , a demanda inicial de vincular as Memórias a ela não teria qualquer sentido. Procura-se-á mostrar como o conceito *memórias* foi construído e como os manuais (dicionários, enciclopédias) a ele se referem, para depois constatar que, frequentemente, a crítica prefere não abordar as questões referentes ao gênero, porque se vale justamente da total interpenetração dos sentidos dos gêneros afins da autobiografia, mantendo, desse modo, o lugar-comum de sua compreensão. Se estes são os parâmetros com os quais o leitor terá que confrontar as narrativas "híbridas" das Memórias, a tarefa parece, a princípio, vã. Entretanto, tal afirmação só terá ou não validade após ter sido feita tal investigação, na medida em que se procurou respeitar a indicação do gênero na capa.

NOTAS DO CAPÍTULO I

1. Nava, Pedro. Baú de Ossos. Memórias I, 7a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Balão Cativo. Memórias II, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Chão de Ferro. Memórias III, 2a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

Beira-Mar. Memórias IV, 3a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Galo-das-Trevas. Memórias V, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

Cirio Perfeito. Memórias VI, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

As posteriores citações referentes aos volumes das Memórias terão o nome do volume, o número do capítulo e o número da página.

2. " O passado não é ordenado nem imóvel - pode vir em imagens sucessivas, mas sua verdadeira força reside na *simultaneidade* e na *multiplicidade* das visagens que se dispõem, se desarranjam, combinam-se umas às outras e logo se repelem, construindo não um passado, mas vários passados (...) Vão e vem segundo as solicitações da *realidade atual* - também fictícia porque sempre em desgaste e capaz de instituir contemporaneidade com o passado, igual à que pode estabelecer com o futuro" (Balão Cativo, III, 365).

3. Pedro Nava deixou inconcluso o que seria seu sétimo volume de memórias: Cera das Almas. Seus originais, conforme foi dito anteriormente, assim como os de seus demais volumes, encontram-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

4. Indica-se, por ora, que o Comendador poderia vir a ser uma espécie de outro desdobramento do narrador. No Cera das Almas, então, se fosse editado como se encontra, haveria uma polifonia, na medida em que, à voz do narrador poderiam ser justapostas a de Egon e a do próprio Comendador.

5. A memória "mantém a ação e os seres na luz da presença". (Torrano, Jaa. "Memória e Moira" in Hesíodo, Teogonia. A Origem dos Deuses - Estudo e Tradução - São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1981, pp.85).

6. Em outra ocasião, os originais serão estudados e se terá a possibilidade de avaliar a relação de Cera das Almas com os demais volumes. O capítulo III fará menção aos originais no que diz respeito, especificamente, à autobiografia.

7. O leitor pensado aqui pelo autor, pelo comentador e pelo editor como "devendo ficar sujeito a um sentido único, a uma compreensão correcta, a uma leitura autorizada." (Chatier, Roger. "Textos, Impressos, Leituras" in A História Cultural. Entre Práticas e Representações (trad. Maria Manuela Galhardo), Lisboa, Difel, 1987, pp.123).

8. Esta relação de identidade será discutida no próximo capítulo, quando se tentará verificar se a mera vinculação a um gênero definido sustenta a complexidade das Memórias. No momento, parte-se da seguinte questão: há possibilidade de se pensar a unidade dos seis volumes a partir de tal aproximação ?

9. Arriguucci Jr., Davi. "Móbile da Memória" in Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e Experiência, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp.67-111; especialmente, pp.106-11.

10. Esta inclusão do maravilhoso na narrativa será retomada oportunamente no texto. Contudo, pode-se desde já adiantar como a visão de mundo infantil retomada pelo narrador tem grande importância. Bons exemplos seriam o da morte da avó materna, Inhá Luísa, cuja única explicação é dada a partir de um feitiço feito contra ela por sua cozinheira. Após um "arrocho" em um pedaço de palha, Justina nunca mais foi encontrada: "A demônia entrara mesmo de chão adentro. Nunca mais foi vista." (Balão Cativo, I, 98-9). Duplamente extraordinário: a explicação da morte pelo feitiço e o sumiço devido aos seus poderes de feiticeira. O segundo exemplo pode ser encontrado em Bau de Ossos, IV, 406. Refere-se ao monstro Babaquara que vivia à noite na área úmida de Aristides Lobo. A estória ganha contornos mais interessantes, quando o leitor sabe que este era o apelido de um dos inimigos políticos de Antônio Salles (tio de Nava) no Ceará: Antonio Pinto Nogueira Acioli, "dono" da política do Ceará de 1896 a 1912.

11. Esta reflexão será retomada posteriormente. Mais precisamente, no capítulo III.

12. Arriguucci Jr., Davi. op.cit., p.109.

13. Como reflete Leo Spitzer sobre o estilo de Marcel Proust, especificamente, sobre o ritmo da frase em Du côté de chez Swann: "... ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, 'construire' comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple. Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust." (Spitzer, Leo. "Le style de Marcel Proust" in Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970, pp.397-473; p. 398).

14. Esta sucessão de trechos das Memórias - aqui destacados - deve ser compreendida não como uma pré-concepção do que se exigiria encontrar em uma autobiografia, no sentido de cobrar de seu autor maior fidelidade em relação a uma reprodução do "real". Ao contrário, tais momentos evidenciam somente o quanto as suas narrativas são híbridas, principalmente se justapostas a outras (como se verá a seguir) em que o narrador afirma dizer a verdade.

15. O ensaio de Antonio Candido ("Poesia e Ficção na Autobiografia" in A Educação pela Noite e outros ensaios, São Paulo, Atica, 1987, pp.51-67) é importante não somente pela sua qualidade, mas por ter sido original em relação às Memórias de Pedro Nava. Deve-se, entretanto, destacar que ele foi escrito em 1977, sendo contemporâneo apenas dos três primeiros volumes das Memórias (no texto, trata somente dos dois primeiros volumes). E por isso que, no seu início, vê uma unidade das Memórias não a partir da linearidade, mas da cronologia. Tal ponto de vista é insustentável, como se verá a seguir, pensando não mais nos dois primeiros volumes, mas nos seis. O ensaio é curto, mas vivíssimo, a ponto de ser retomado, posteriormente, por Davi Arrigucci Jr. ("Móbile da Memória" in op.cit.). O presente texto deve muito ao móbile da memória, pois somente a partir da sugestão final que Arrigucci faz do móbile do escultor norte-americano Alexander Calder, é que se pôde pensar de que maneira as Memórias poderiam ser lidas: a partir de uma dinâmica integrada à narrativa, adaptando a idéia de "uma dinâmica integrada ao espaço" da escultura cubista (Zanini, Walter. "Os Móviles de Calder" in Tendências da Escultura Moderna, São Paulo, Cultrix/Museu de Arte de São Paulo, 1971, pp.271).

16. Esta questão será retomada com mais vagar no capítulo II. Antecipa-se, por ora, lembrando que a referência aqui feita recupera as "condições gerais" da autobiografia esboçadas por J.Starobinski ("Le style de l'autobiographie" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, I, pp.257-65). Reduzidas ao essencial seriam: a identidade do narrador e do herói da narração; narração e não descrição e inserção de uma duração no tempo e de movimento, sugerindo um traçado de uma vida (Cf. p.257).

17. Inicia com duas epígrafes que manterão o tom deste capítulo: "... et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier" (Marcel Proust, Le Temps Retrouvé) e "First Lord: What time a day is't, Apemantus? / Apemantus: Time to be honest." (Shakespeare, Timon of Athens).

18. Invocar juízes é um recurso usual na prosa confessional. O relato sincero "exige" uma testemunha, para que o leitor, através desse recurso, acredite no autor. Nas Confissões, de santo Agostinho, segundo Starobinski: "l'auteur s'adresse à Dieu dans l'intention d'édifier ses lecteurs" (Starobinski, Jean, op.cit., p.260). Deus daria o caráter de relato verídico às suas confissões, pois como poderia estar seu autor mentindo, na medida que tem como seu primeiro juiz Deus? Outros exemplos serão sugeridos no próximo capítulo, assim como a sua aproximação ou distanciamento deste recurso em relação às Memórias.

19. Chão de Ferro, II, 217-9.

20. A leitura compreendida aqui como sendo "uma relação móvel, diferenciada, dependente das variações, simultâneas ou separadas, do próprio texto" (Chartier, Roger. "Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais" in op.cit., p.26). Portanto, a heterogeneidade das Memórias caracteriza-se a leitura aqui empreendida, tentando respeitar as especificidades das narrativas que as compõem, assim como as interlocuções (explicitadas, por exemplo, nas epígrafes) com outros textos e as inter-relações das próprias narrativas.

21. Benjamin, Walter. "A Imagem de Proust" in Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, Vol.1, (trad. Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin), 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.37.

22. Benjamin, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov" in op.cit., pp.198.

23. "Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes" (Benjamin, Walter. "Experiência e Pobreza" in op.cit., pp.115).

24. Gagnebin Jeanne Marie, "Walter Benjamin ou a História Aberta" in op.cit., p.9.

25. Benjamin, Walter. "O Narrador ..." in op.cit., p.213.

26. Haverá oportunidade de se voltar a essas questões quando se fizer uma aproximação entre autobiografia e ficção nas Memórias.

27. O paralelo é evidente: um dos muitos interlocutores explícitos das Memórias é a Recherche proustiana. Estabelecer tal paralelo demandaria uma outra perspectiva que não a adotada aqui. Evidentemente, estas e outras aproximações serão feitas oportunamente, quando se refletir sobre o estilo nas Memórias num nível de Literatura Comparada.

28. "As vezes não adianta violentar e querer lembrar. Não vem" (Baú de Ossos, IV, 343). Este recurso de referência ao desencadeamento da memória involuntária faz parte da construção do texto e não cabe aqui julgar sua veracidade em relação ao vivido por Pedro Nava.

29. Não será à toa que o poema de Mário de Andrade - "Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta..." - se torne uma referência constante.

30. Outra lembrança narrada evidenciando este recurso: o ambiente do refeitório é recuperado com o pão com manteiga imerso no chá mate: (Cf. Balão Cativo, IV, 359). Segundo Walter Benjamin ("A Imagem de Proust" in op.cit., pp.88-9), uma das chaves para se penetrar mais profundamente na Recherche proustiana seria um mergulho nas camadas oferecidas pela memória involuntária de reminiscências não-visuais e que também se torna uma das buscas do narrador das Memórias.

31. O tato médico no auxílio do prazer erótico: Cf. Galodas-Trevas, I, 221.

32. A lembrança do passado que se confunde no presente: Cf. Bergson, Henri. Matière et Mémoire, Paris, P.U.F., 1949, p.159. A recuperação do passado a partir da relação entre estimular a lembrança, a consciência da lembrança e a sua posterior representação não será aqui abordada. Delimitar em que medida as reflexões sobre os mecanismos da memória nas Memórias se aproximariam daquelas de Bergson é projeto futuro. Aliado ao que já foi exposto (nota 27).

33. Arrigucci Jr., Davi. op.cit., p.70. Nas Memórias: Cf. Baú de Ossos, I, 24.

34. Muitas das histórias estruturadas pelo "ouvir dizer" ou por qualquer outra fonte ficam, às vezes, cheias de vazios, de silêncios. Nestes momentos, o narrador explicita a sua transformação, não somente no sentido de quem imprime à narrativa a sua maneira de contá-la (Benjamin, Walter. "O Narrador ..." in op.cit., p.221), mas adaptando-a e

aproximando as Memórias da ficção (talvez aí esteja a impressão mais original deste narrador).

35. Serão tratados numa abordagem mais detida sobre o (s) estilo (s) nas Memórias, os momentos em que há uma tentativa de recuperar, na escrita, as qualidades peculiares da fala. Tentar representar a entonação e a gestualidade da oralidade (das histórias do "ouvir dizer") significará também questionar o poder da cultura escrita em relação à oral e seus intercâmbios flagrantes nas construções de suas narrativas. (Cf. Ginzburg, Carlo. O Queijo e os Vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição (trad. Maria Betânia Amoroso), São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.128. Amplia-se, portanto, a observação feita por Davi Arrigucci Jr. em seu ensaio (Cf. nota n. 9) acima citado.

36. Benjamin Walter. "A Imagem de Proust" in op.cit., p.37; Calvino, Italo, "As Cidades e o Céu. 1" in As Cidades Invisíveis, (trad. Diogo Mainardi), 2a. reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp.91-2 e Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in Mitos, Emblemas, Sinais, (trad. Federico Carotti), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 170.

37. "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." (Benjamin, Walter. "O Narrador ..." in op.cit., p.198).

38. "Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão é necessário primeiro narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação" (Benjamin, Walter. "O Narrador ..." in op.cit., p.200).

39. "Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro" .(Benjamin, Walter. "O Narrador ..." in op.cit., p.204).

40. A relação das Memórias com as epígrafes será retomada em outra ocasião, sugerindo que elas funcionem como locus da memória, aproximando as suas estruturas àquelas dos antigos oradores que se utilizavam da arte da memória como técnica

de aperfeiçoamento da memória (compreendida como uma das partes da retórica): Cf. Yates, Frances. L'Art de la Mémoire (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1975, p.14.

41. "Dites-moi: où n'en quel pays
Est Flora la belle Romaine,
Alcebiade, ne Thais,
Qui fut sa cousine germaine ?
Echo, parlant quand bruit on mène
Dessus rivière ou sur étang,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'antan ?

Où est la très sage Héloïs
Pour qui fut châtié, puis moine,
Pierre Abélard à Saint-Denis ?
Pour son amour eut cette essoyne
Semblablement, où est la Royne
Qui commanda que Buridan
Fût jeté en un sac en Seine ?
Mais où sont les neiges d'antan ?

La Reine blanche comme lis
Qui chantais à voix de sirène,
Berthe au grand pied, Bietris, Alis
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Jeanne la bonne Lorraine
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen ?
Où sont-ils, Vierge souveraine ?
Mais où sont les neiges d'antan ?

Prince, n'enquêriez de semaine
Où elles sont - ni de cet an,
Qu'à ce refrain ne vous demeure:
Mais où sont les neiges d'antan ?"

(François Villon, "Ballade des Dames du Temps Jadis" in Le Testament, Œuvres (préface, gloses et notices par André Mary), Paris, Garnier, s/d, pp.31-2. Tanto as damas ilustres de Villon quanto Rosa desapareceram: tema que frequentemente volta às narrativas em que o narrador procura, impregnado por essa perspectiva, evidenciar a igualdade de todos diante da morte e de como é enganadora a glória terrena. Davi Arriguicci Jr. aborda este tema no ensaio "A Festa Interrompida" in Humildade, Paixão e Morte. A poesia de Manuel Bandeira, 1a. reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp.217-25, assim como no "Móbile da Memória" in op.cit., pp.93-4.

42. Levando em consideração as posteriores reflexões sobre o gênero, é que se torna possível fazer qualquer investigação sobre a situação de Rosa na casa de Inhá Luísa, pois em

suas narrativas o que se percebe é a manutenção de um quadro social, político e econômico escravista.

43. Esta multifacetação será explicitada a seguir, mostrando como as narrativas podem ser encaradas numa relação metonímica da parte pelo todo na relação das Memórias com o *mobile*.

44. Nas suas (do leitor) lembranças de infância por certo haveria alguém que lhe contava histórias. Qualquer reflexão, entretanto, sobre transmissão de história de contos de fadas no caso de Rosa esbarraria num emaranhado de conceitos existentes sobre "cultura popular", sem contar as dificuldades de se tratar a situação da personagem na casa de Inhã Luísa. A questão, contudo, não é a de encontrar as distinções de pares como erudito/popular, criação/consumo, realidade/ficção; o importante seria "identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais" (Chartier, Roger. "História Intelectual e História das Mentalidades" in op.cit., p.56). Conforme notas 35 e 42 do presente texto, esta questão será tratada oportunamente.

45. Desta forma, o primo Antonico Horta era, "certamente, um bruxo", pois prometia sempre virar criança do avesso; o primo Antonico Pinto Monteiro podia morar num palacete "cheio de torres e minaretes com cúpulas revestidas de lâminas de prata"; as filhas gêmeas de prima Ninota "cantavam nas torres ..." (Baú de Ossos, II, 273); era possível acreditar que o tio Paletta prendia a mulher e filhas e tinha parte com o demônio (Baú de Ossos, II, 274) e o Dr. Beauclair, apesar do tamanho, era um dos anões de Branca de Neve (Baú de Ossos, II, 274).

46. "A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos (...). As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo bolsa e conteúdo." (Benjamin, Walter. "A Imagem de Proust" in op.cit., p.39).

47. Antônio Salles colaborou com a revista humorística carioca D.Quixote (Cf. Balão Cativo, III, 272). Sobre biografia de Antônio Salles nas Memórias: Cf. Balão Cativo, III, 291-336.

48. As "personagens de romance" de Antônio Salles: Cf. Balão Cativo, III, 282-9.

49. Como já foi mencionado, os originais das Memórias encontram-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. A cada volume, corresponde uma caixa devidamente

identificada com o título. Pode-se encontrar a reprodução de alguns das ilustrações dos originais e, em especial, algumas personagens da pensão Moss, no artigo de Flora Sussekind "A Página ao Lado" in "Folhetim", São Paulo, Folha de S. Paulo (05/02/88), pp.8-6/8.

50. A reflexão sobre "recriação" nas Memórias será tema do capítulo III, posterior, portanto, às reflexões sobre a autobiografia.

51. O narrador explicita o que entende por associação de idéias (que será abordada no terceiro capítulo): "A associação de idéias parece livre, solta, mas há uma coação que a compele e que também nos defende. Penso, por exemplo, em livro. A mente vagabunda me leva à capa, à encadernação. Encadernar, o papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável. E lá vou ... De encadernador eu poderia ir a couro, em vez de papelão." (Bau de Ossos, IV, 343-4).

52. Com relação ao conhecimento das artes visuais, pode-se destacar: o caderno de desenho dado por tio Salles; Cf. Bau de Ossos, IV, 400); as reproduções dos desenhos das estórias em quadrinhos no mesmo caderno (Id. ibid.); as ilustrações dos livros que folheava na casa de Inhá Luísa (Cf. Balão Catiço, I, 86-7; como crítico de arte no Diário de Minas (Cf. Beira-Mar, II, 165); a crítica que recebeu de Cendras (Cf. Beira-Mar, III, 188) e a referência a uma tela pintada por Nava (Cf. Galo-das-Trevas, "Negro", 41).

53. Cf. Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História (trad. Federico Carotti), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.143-51; pp.159-62.

54. Mário de Andrade chama a atenção para a caricatura em O Ateneu, de Raul Pompéia, onde haveria um caráter punitivo: "O Ateneu é uma caricatura sarcástica e, relativamente a Raul Pompéia, dolorosíssima, da vida psicológica dos internatos. Digo 'caricatura' no sentido de se tratar de uma obra em que os traços estão voluntariamente exagerados numa intenção punitiva" (Andrade, Mário de. "O Ateneu" (1841) in Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, Martins, s/d, pp.173. Alguns dos retratos transformados pelas narrativas em "retratos escritos" fizeram parte de uma exposição comemorativa dos 80 anos de Pedro Nava: Cf. Folly e Silva, Beatriz et alii. Pedro Nava. Tempo, Vida e Obra. Exposição Comemorativa dos 80 anos do Poeta, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1983. No catálogo da referida exposição constam: "Pedro Nava-80", apresentação de Francisco de Assis Barbosa; dados biográficos; índice da exposição com a reprodução de alguns desenhos de Nava. Um exemplar deste catálogo se encontra na sala "Sérgio Buarque

de Holanda" - Biblioteca Central/UNICAMP. Agradeço a indicação de Jussara Meneses Quadros.

55. Segundo o narrador das Memórias, as genealogias são estudadas por razões diversas: para o conhecimento do valor saúde; por herança; por orgulho de ascendência; por um mister; por vaidade; para um auto-conhecimento e para uma exploração no tempo: Cf. Baú de Ossos, II, 205-14.

56. "Mas afinal é essa alma ? Essa alma tolhida e encarada num corpo de animal ... Que será ela ? Uma secreção ? do cérebro, como a bile é do fígado. Sem dúvida. Secreção ou não - ela vem do cérebro e no homem tem sua imagem e semelhança, dando-lhe diferença e tornando-o o mais hediondo dos animais - o único que não tem respeito biológico pelos seus semelhantes e que inventou as guerras, as torturas, as penas de morte, as palavras que trituram e esmagam do insulto e da calúnia." (Círio Perfeito, III, 474).

57. Cf. Círio Perfeito, III, 475.

58. Sobre o estudo constante: Cf. Galo-das-Trevas, "Negro", 81-4 e 94-9.

59. "El concepto y propósito de la Historia de la Medicina ha variado en el curso del tiempo como resultado de la interpretación programática de los propios historiadores, del progreso de las ciencias médicas y de las influencias sociales que continuamente afectan el devenir histórico. En sus albores, como sucede con el texto hipocrático sobre la Medicina Antigua, las doctrinas de los médicos se estudiaban con el propósito de utilizarlas en la práctica profesional, considerando las experiencias obtenidas siguiendo otros tantos sistemas del ejercicio médico. (...) este criterio pragmático sobre la utilidad de los textos históricos, fue válido hasta mediados del siglo pasado, en que la práctica médica se ajustaba todavía en gran medida a los cánones hipocráticos, y la historia médica, debido a los textos clásicos que analizaba, ofrecía una parte substancial de la clínica médica." (Guerra, Francisco. "Introducción" in Historia de la Medicina, 2 vols., Madrid, Ediciones Norma, 1989, p.3. Posição combatida pelo narrador das Memórias insinuando sempre no estudo da Medicina também como forma de aprendizado válida ainda hoje : Cf. Galo-das-Trevas, II, 379.

60. "As razões da 'incerteza' da medicina pareciam ser fundamentalmente duas. Em primeiro lugar, não bastava catalogar todas as doenças até compô-las um quadro ordenado: em cada indivíduo a doença assumia características diferentes. Em segundo lugar, o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era, por definição, inatingível. Certamente podia-se seccionar o cadáver; mas como, do cadáver, já corrompido pelos processos da morte, chegar às características dos indivíduos vivos ?

Diante dessa dupla dificuldade, era inevitável reconhecer que a própria eficácia dos procedimentos da medicina era indemonstrável." (Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in op.cit., p. 166.

61. Ginzburg, Carlo. "Sinais ..." in op.cit., p.154 e " ... necessidade de uma interpretação exata dos sinais e sintomas colhidos, seu cotejo, sua inter-relação são a chave dum diagnóstico" (Galo-das-Trevas,II,399).

62. Sobre vestígios familiares :Cf. Baú de Ossos,I,51.

63. Com o método indiciário, o narrador afirma ser capaz de descobrir o cadáver de qualquer um escondido no armário: Cf. Galo-das-Trevas,II,196. Assim como: "Sempre que vejo o pobre humano cheio de empáfia lembro que ele vai morrer ..." (Beira-Mar,III,229). O erotismo como forma de conhecimento cujo aprendizado médico serviu de auxílio :Cf. Beira-Mar,I,72; Galo-das-Trevas,I,218-21 e II,388-96. Ainda sobre esta questão : Cf. Jaeger, Werner. "A Medicina Grega encarada como Paideia" in Paideia. A Formação do Homem Grego, São Paulo, Martins, 1979, 953. A amizade como forma de auto-conhecimento : Cf. Círio Perfeito,III,319-33 e 445 e Cardoso, Sérgio. "Paixão da Igualdade, paixão da liberdade: A amizade de Montaigne" in Adauto Novaes. Os Sentidos da Paixão, 3a. reimpressão, Funarte/Companhia das Letras, 1988, pp.159-194.

64. Novamente, apontando para a *heteogeneidade* das narrativas que se mostraria na simultaneidade - ao final da leitura dos seis volumes - e linearmente, durante a leitura.

65. Os sentidos como experiência: Cf. Beira-Mar,IV,330-1.

66. Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in op.cit., p.179.

67. Sobre as viagens como um dos ensinamentos de Hipócrates: Cf. Jaeger, W. "A medicina grega encarada como Paideia" in Paideia - A Formação do Homem Grego (tradução Artur M. Parreira), São Paulo, Martins Fontes, 1979, p. 944. Nas Memórias: Galo-das-Trevas,II,174 (sobre Santo Antônio do Desterro/Juiz de Fora) e Círio Perfeito,II,104-7 (sobre o oeste paulista).

68. Sobre o período da clínica de Egon no oeste paulista: Cf. Círio Perfeito,II,104-71.

69. Arriguicci Jr, Davi. op.cit., pp.110-1.

70. "Abandonados os métodos mecânicos em 1933-4, ele (Calder) inventa ex novo um sistema de construção animado pelo impulso do ar, ou pela vontade participativa do expectador: o *móbile*". (Zanini, Walter. op.cit., p.271.)

A AUTOBIOGRAFIA: UM FRAGMENTO DO *MOBILE*

A AUTOBIOGRAFIA: UM FRAGMENTO DO *MOBILE*

A palavra *memória*, no sentido de lembrar de algo, recordar, vem do latim *memoria* ("memória, recordação, lembrança, reminiscência" do adjetivo latino *memor*: "que se lembra, que se recorda, lembrado") (1). *Memória* e *lembrança* vêm juntas (*mémoire* e *souvenir*) no verbete "*mémoire*" do Larousse do século XIX "expriment l'un et l'autre l'action de notre esprit qui se rapporte en arrière et qui rappelle à son attention des personnes et des choses dont il s'est déjà occupé dans le passé. Mais le mot *mémoire* est plus important plus étendu, plus vague quelquefois; *souvenir* est plus restreint ou plus précis". A reminiscência (2) difere das duas no sentido de ser "*un ressouvenir* incomplet, une trace confuse laissé dans notre esprit, et que nous prenons quelquefois pour une de nos pensées propres". *Ressouvenir* deve ser compreendido como: "*le souvenir* d'une chose qu'on avait complètement perdue de vue et qu'une circonstance fortuite présente de nouveau à notre pensée".

A etimologia de *memória*, no Larousse do século XIX, é buscada desde o sânscrito, cuja raiz *man* é "lembrar-se" do mesmo modo que "pensar". O seu derivado *mati* designa, ao mesmo tempo, "*memória*" e "*inteligência*". A sua forma secundária, *manā* aplicar-se-á ao estudo mnemônico dos livros sagrados, de onde formará *mana* em *manamai*, *mnēskō*, *mnēmōmai* no grego. Originará, posteriormente, *mnēmē*, *mnēsis*, "*memória*", "*lembrança*", *mnēma*, "*monumento*", *mnēmosunē*, "*lembrança*". A raiz que exprimia a atividade da *memória* é, em sânscrito, *smar* ("lembrar-se", secundariamente, "desejar"). No grego, o *s* inicial desapareceu, ocorrendo duplicação em *mermerō*, *mermairō*, "*inquietar-se, deliberar*".

O latim, que não possui o *sm* inicial, duplica a raiz em *memoro, menor, memoria*. A memória é também a quinta operação da retórica, que dominou a cultura antiga e a Idade Média, cujas operações são "a inventio (encontrar o que dizer), a dispositio (colocar em ordem o que se encontrou), a elocutio (acrescentar o ornamento das palavras e das figuras), a actio (recitar o discurso como um ator, por gestos e pela ação) e, enfim, a memória " (*memoriae mandare 'recorrer à memória'*)" (3). Associa-se a ela a mnemotécnica: da antiguidade vêm três textos latinos que tratam da arte da memória ou, mais precisamente, da retórica: Rhetorica ad Herennium (anônimo), De oratore, de Cícero e Instituto oratoria, de Quintiliano. A arte da memória chegou aos dias de hoje vinculada, portanto, aos tratados sobre a retórica (4).

O orador se submetia a exercícios pré determinados a fim de criar uma série de lugares (*loci*) que são guardados na memória. O sistema mnemônico mais comum é o arquitetural, no qual o orador, em cada cômodo, disporia parte de seu discurso sendo que a estas partes são associadas imagens. Desse modo, a cada lugar corresponderia uma imagem que concentraria trechos do discurso que iria proferir. O exercício do orador consistia em, imaginado o lugar, associar-lhe uma imagem e voltar sempre a eles (lugar e imagem) no sentido de reavivar a lembrança. Seria capaz, por exemplo, de, mentalmente, instalar o exórdio de seu discurso, fixado em uma imagem, no hall de entrada da estrutura arquitetônica escolhida. Ao "ver-se" no hall, a imagem do exórdio surgiria e nela, concentrada, estariam os índices que se desdobrariam na primeira parte de seu discurso. Outra técnica seria a de, no lugar da imagem, dispor palavras (versos, por exemplo). O mecanismo é similar ao do lugar e imagem, havendo, portanto, duas espécies de

técnica: a "memória para as coisas" e a "memória para as palavras".(5)

Na Idade Média ocorreram transformações sucessivas em relação à memória e que, conseqüentemente, afetaram a arte da memória: a cristalização da memória e da mnemotécnica; a divisão da memória coletiva em litúrgica e laica; o desenvolvimento progressivo da memória dos mortos; a ampliação do papel da memória no ensino, articulando o aprendizado oral ao escrito e o aparecimento de outros tratados sobre a memória (6), a partir da leitura do Rhetorica ad Herennium (que no século XIII atribuíam a Cícero) como de textos platônicos e aristotélicos. As regras mnemônicas influenciaram, neste período, não somente os teóricos da memória, como os teólogos, os pedagogos e os artistas (7). A arte da memória, após a invenção da imprensa, sobreviverá, por vezes, de forma marginal e se cria uma outra prática mnemônica: não mais ligada somente a uma origem clássica, mas a uma tradição filosófica, sobretudo a partir da leitura feita por santo Agostinho do platonismo e da retórica antiga (8).

"Mémoire" é registrado em 1050, vinculado a monumentos (9), provavelmente naqueles erguidos em homenagem aos mortos. A partir do final do século XII, "a retórica (clássica) estava dividida em *ars dictaminis* e na *ars notaria*. Os proponentes da primeira especialidade, a redação de correspondência, eram epistológrafos profissionais ou, cada vez mais, funcionários de chancelaria. O segundo expressava a habilidade de notário para redigir documentos legais, contratos comerciais e matrimoniais etc., tornando-se, cada vez mais, tal prática ligada à construção de argumentos jurídicos e à oratória forense" (10) do qual Bolonha foi um dos grandes centros

(11). Em 1320, *mémoire* (s.m.) começou a designar um dossiê administrativo (12) e aos poucos se vinculou ao serviço burocrático, podendo ser entendida, basicamente, de três maneiras: como uma reivindicação escrita por um advogado, manuscrita ou impressa, contendo os fatos e os procedimentos apresentados em um tribunal competente; uma declaração apresentada a um representante da justiça na qual um homem expõe seus gastos em negócios efetuados e uma dissertação sobre qualquer tema científico, erudito ou literário, defendida numa sociedade (13).

Em 1552, "aparecem os *mémoires* escritos por um personagem, em geral de qualidade; é o século em que a história nasce e o indivíduo se afirma" (14). De um modo geral, as *memórias* passam a ser divididas de duas maneiras: as legislativas e as literárias (15). As primeiras se referem às partes de um processo que são anexadas e levadas a um tribunal competente: *memórias* com provas e peças de apoio destinadas a estabelecer os direitos de um requerente. *Memórias* podem se referir também a publicações de gêneros os mais variados, sendo, contudo, possível agrupá-los em duas classes: as *memórias* dissertativas e as narrativas. As primeiras, *memórias* diplomáticas, nas quais seriam expostas determinadas situações políticas ou as bases de um acordo; *memórias* administrativas, que tinham a mesma função das primeiras, diferindo, entretanto, na relação - não mais entre países, mas entre funcionários e ministros; *memórias* jurídicas: petições escritas em que se expunham os fatos ligados a uma causa a ser defendida ou atacada. Pertenciam à segunda classe as *memórias* históricas e as *memórias* biográficas. É comum, após as explicitações sobre as duas classes, serem acrescentadas listas de textos que vão da Antiguidade até os dias de hoje (16). Na Antiguidade, as *memórias* eram compreendidas como a exposição de um testemunho: histórico, biográfico ou apologetico (17). Este

testemunho deve ser entendido, neste período, com relação à perspectiva que se tinha da história como um discurso verdadeiro em oposição ao *fingido*: "os historiadores antigos baseavam a história na verdade (...) 'Quem ignora que a primeira lei da história é não dizer nada falso? E a segunda, ousar dizer toda a verdade!' [Cícero, De oratore, II, 15, 62]" (18). Por fim, o termo *memorialista* começa a ser utilizado no século XVIII, entre 1725 e 1726 (19) e deriva de *memorialis* (historiador), vinculando aquele que escreve *memórias*, principalmente, à segunda classe proposta pelo Larousse do século XIX. Considerado como fazendo parte de sua obra, o *memorialista* é aquele que narra enquanto uma testemunha de seu tempo (20). A partir do século XVIII, estreita-se, com a ficção, o vínculo entre o que é narrado e a maneira como a testemunha faz seu relato.

Parte-se do pressuposto, ao estabelecer tal relação, que a testemunha, ao narrar em suas *memórias* o que viu, estava também incluindo o seu ponto de vista e, conseqüentemente, "deformando" o que foi visto. Esta crítica, contudo, não observa a maneira como as *memórias* eram encaradas até então: numa relação antagônica clara entre os textos produzidos "objetivamente" (o observador distante do que presencia) e "subjetivamente", que deixa transparecer as emoções de quem as redigiu. As *memórias* eram consideradas narrativas "objetivas" na medida em que tratavam de momentos da história (recente para aquele que a narrava, na maioria das vezes) dos quais não só seu autor foi testemunha. A menção a um momento qualquer (que "realmente" aconteceu) evidenciava-se por si como prova real para seu leitor, tornando a narrativa, portanto, confiável (21). Se de uma certa forma, vincula-se frequentemente ficção e autobiografia após Robinson Crusoe (1719), de Defoe ou Sentimental Journey (1769), de Sterne, não se pode estranhar, portanto, o fato de se encontrar a compreensão da

autobiografia também por meio de um viés ficcional (22). Não muito raro é procurar pelo verbete "memórias" e o leitor ser remetido para "diário", "autobiografia" ou "biografia" (23). O Larousse do século XIX faz ainda um alerta no sentido de esclarecer o leitor a respeito dessa possível aproximação: mesmo que muitos textos indiquem em suas capas os gêneros aos quais devem ser vinculados - "souvenirs", "confessions", "voyages" - não estão distantes do que acima se compreendeu como "mémoires".

As memórias, as autobiografias são compreendidas, portanto, a partir de características híbridas, gerando concepções de como escrevê-las que variam de época para época e de país para país. As características híbridas geram, também, interpenetração dos gêneros e, frequentemente, produzem situações interessantes. Uma delas é a inclusão, no gênero "memórias", de escritores como Xenofonte e Proust (24). As peculiaridades de época e dos textos produzidos são, geralmente, negligenciados e se auto-remetem: cartas, confissões, memórias científicas, apologias, memórias históricas, autobiografias, anais, comentários, crônicas, diários íntimos, arquivos, biografias, autobiografias ficcionais. O critério cronológico imprime, no leitor, a concepção de que paira, para além de qualquer texto, uma "idéia" comum do que seria a autobiografia: independente do tempo, do espaço e dos próprios textos em questão. Mascaram-se, desta forma, a escolha e a produção de sentidos, pois não se pode esquecer que os textos são construídos a partir de opções de seus autores em relação a outros textos autobiográficos já existentes: o tom pode variar de uma carta a uma confissão, de uma autobiografia ficcional a uma apologia. O tom escolhido virá moldado ao assunto tratado e ambos, somados às escolhas editoriais, poderão, na leitura, dar conta de suas especificidades.

Buscar, entretanto, etimologicamente, a origem do gênero "memórias", supondo que nela virá embutida uma forma cristalizada de fazê-las, é perceber que ao lado dos variados sentidos, foram produzidos inúmeros textos que, em cada época, mostram - hoje - muito mais a variabilidade do que um sentido único e invariável. Pode-se aproveitar, contudo, este percurso feito até aqui, de uma outra maneira. Constatada a multiplicidade em relação ao gênero autobiográfico (memórias, cartas, diários, vale agora, portanto, qualquer indicação, na medida em que uma remete a uma outra e assim sucessivamente, voltando sempre à primeira), verifica-se em que medida e como ocorrem as interlocuções desses gêneros afins com as Memórias de Pedro Nava (25).

A leitura das Memórias leva a crer que Nava se aproveitou desta multiplicidade de sentidos no tocante à autobiografia e de uma espécie de lugar-comum existente na compreensão do gênero memórias. Pode-se precebe-lo pela especificação do gênero na capa dos seis volumes que induz o leitor a inseri-los num rol pré-determinado: memórias que levariam à autobiografia, cujo autor fala (sinceramente) de sua vida, oferecendo a seus leitores um testemunho de sua época. Em muitos momentos, sucedem-se narrativas que corroboram a primeira impressão sugerida pela capa. A estas narrativas, podem ser somadas as epígrafes que, muitas vezes, lhes antecedem: capa, epígrafe e "narrativas autobiográficas" ajudariam a criar uma atmosfera propícia para que o leitor julgue as histórias que lhe são contadas como sendo verídicas. Sem entrar, por ora, na questão do leitor acreditar de fato ou não no que lhe é contado, algumas narrativas ultrapassam a esfera estritamente familiar e abordam momentos vívidos por

diversos indivíduos conhecidos no campo cultural, político e intelectual brasileiro. Outras narrativas, restritas à vida pessoal de Pedro Nava, como as de sua passagem pelo Colégio Anglo Mineiro (em Juiz de Fora), pelo internato do Colégio Pedro II (no Rio de Janeiro), pela Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, criam no leitor a atmosfera necessária de identidade entre o nome do autor na capa, a personagem de quem se fala e aquele que narra:

"Eu sou um pobre homem da Póvoa de Varzim ..."

(Eça de Queiroz: Carta a Pinheiro Chagas)

"Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais."

(Bau de Ossos, I, 19)

É desta maneira que se inicia o primeiro capítulo - "Setentrião" - de Bau de Ossos. Parte-se da divisão dos dois troncos familiares, mas aquele que narra está enraizado na Rua Direita, em Juiz de Fora. Da mesma forma que se pode verificar o local exato do nascimento de Eça de Queiroz, o leitor pode até saber antes de iniciar o Bau de Ossos que Pedro da Silva Nava nasceu em Minas Gerais (26). "A memória dos que envelhecem" serve de fonte para o encadeamento de estórias sobre seus ancestrais. Os nomes de família se sucedem em narrativas recriadas a partir de "conversas vertiginosas e inimitáveis dos velórios esquentados a café forte e vinho do porto enquanto os defuntos se regelam e começam a ser esquecidos ..." (27).

Supondo, talvez, que as estórias do "ouvir dizer" atestem pouco sobre a veracidade das narrativas, Nava introduz entre elas outras referências que evitariam qualquer dúvida. Afinal, este eu que narra suas

estórias seria idêntico ao autor ? Todos os índices que possibilitam esta relação vêm integrados às narrativas, como a referência ao carimbo com seu nome no caderno que guardou da época de estudo no Pedro II (e que fez parte de uma exposição organizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1983, comemorando os 80 anos de Pedro Nava):

"Olho com ternura meus velhos cadernos escolares de 1920: têm carimbado nas suas páginas amareladas e gastas o melhor galardão que obtive ao longo da porca desta vida -

Pedro da Silva Nava
bacharelado"

(Balão Cativo, IV, 345)

Do mesmo modo, depois de descobrir, no Pedro II, a leitura como uma de suas distrações, o narrador das Memórias leva o leitor a uma viagem de sonho em Os Lusíadas, no Théâtre Classique de Regnier, na Anthologia Nacional de Fausto Barreto e Carlos de Laet e pelo "irreal, o inimaginável Atlas de Crosselin-Delamarche". No seu Atlas, depois de cruzar mares e continentes, chegam, leitor e narrador, ao Brasil. Aí, a geografia dá lugar aos nomes dos amigos (28), observando e procurando situar-se, reproduz, na sua última página :

"nome, endereço e minha situação cósmica. Cartão de visita para dar marcialo eventual.

Pedro da Silva Nava
Internato do Colégio Pedro II
Praça Marechal Deodoro, no. 125
São Cristóvão
Rio de Janeiro
Distrito Federal
República dos Estados Unidos do Brasil
América do Sul
Terra
Sistema Solar

Universo. "

(Chão de Ferro, I, 50-1) (29)

Entretanto, talvez seja o "Negro", no Galo-das-Trevas, um dos momentos em que o narrador traz seu leitor para mais perto de si. Em um tom confessional, o narrador propõe falar a verdade (30) e, para isto, mostra a seus leitores a sua posição em relação às coisas que o circunda. A viagem pelas ruas do Rio de Janeiro - que faz pela janela de seu apartamento, na Rua da Glória -, em todas as épocas através das fachadas de suas casas e edifícios é a viagem por uma paisagem sentimental, diferente da física, onde as ruas do passado lhe chegam como os fantasmas dos amigos. A viagem que faz pela sua casa, vagando, insone, é um itinerário que se desdobra em outros: o das muitas casas em que viveu. A viagem pelos objetos, que trazem as lembranças dos amigos - de seus mortos -, entrecruzando os itinerários de seus antigos donos com o olhar do amigo que sobreviveu a todos eles. As viagens pelos livros que leu, cujas re-leituras funcionam como um "gatilho", uma *madeleine* proustiana. A cada momento lembrado, a volta dos espectros de seus amigos (31). E, afinal, o que tem esse narrador diante de si ?

Os pés do velho indicam o caminho;

"Foi nesse meio estado que numa noite levantei a perna cruzada sobre a outra, o chinelo se desprende e um sossobro me apertou o peito, um longo arrepio continuou a eletrificar-me os pêlos do corpo como se mais um espectro tivesse chegado - agora para tomar meu vulto. E era. Era mesmo o pior dos lêmures. Vi seu pé duma palidez de carne velha, de cera, de estearina, da pelica da luva do morto que me assombra desde a meninice de Belo Horizonte. Tive horror daquele ente que queria ser meu e que minha lembrança repelia como se fosse uma intrusão. Sim, já que a consciência do EU é intemporal, anetária e sua idéia independente do tempo repudia o passado e com esse a velhice. Inutilmente porque aquele pedaço de corpo idoso era mesmo meu - meu pé de velho."

(Galo-das-Trevas, "Negro", 47)

Se a referência à morte foi uma constante ao longo dos outros quatro volumes, o leitor se surpreende ao vê-la tão próxima de seu narrador. Ele concordará com o narrador sobre o desconhecimento da sua eletividade: sabe-se que ela agirá na hora certa, entrará por uma porta determinada, mas onde a morte estaria? E a confissão de um velho, portanto, cujo momento de sua escrita (23/10/1978) procura criar no leitor condições para que não haja dúvidas quanto à veracidade da narrativa. Ora, é desta forma, com a morte tão perto, que o leitor se depara com o desaparecimento da personagem principal - Pedro Nava - e com a mudança da narrativa da primeira para a terceira pessoa. As narrativas que se seguem, no Galo-das-Trevas e no Cirio Perfeito, tratarão da vida de José Egon Barros da Cunha, sendo datada também uma "conversa" entre o narrador e seu primo: 20 de março de 1975, em que Egon sugere a utilização das memórias a fim de expor a traição sofrida (32):

"Decidi que oportunamente faria o que ele dizia e procurando minha forra não na violência como a

cólera pedia mas na palavra, como a razão mandava pela boca do primo e alterego. Decidi retomar minhas memórias seguindo o mesmo critério cronológico a que tinha obedecido nos meus quatro primeiros volumes. Assim reiniciaria minhas lembranças a partir da última linha de Beira-Mar onde eu tinha me deixado, em Juiz de Fora, sentado frente a frente com meu tio torto o Doutor Constantino Luís Paletta." (Galo-das-Treyas, "Negro", 107)

O narrador, numa espécie de "coup-de-théâtre", desvia-se completamente de tal projeto, levando a narrativa para um lado inesperado. O "desaparecimento" do primo e alter-ego é o argumento utilizado para que, colocando em "ordem cronológica" a papelada por ele deixada, pôde o narrador:

" transformá-la na narração que se vai ler sob o título de *O branco e o marrom*. E o que me assombra é que a existência do Egon era um carbono, uma espécie de xerox da minha. De tal maneira que a continuação de minhas memórias se tornou inútil diante da publicação que vou promover das do primo-amigo. Com a vantagem de serem mais bem escritas do que eu seria capaz de o fazer - meu parente sempre tendo mostrado especial vocação para as letras, desaproveitada devido a sua eterna desvalorização de si mesmo. Ele e sua papelada me restituiram um passado tão congênere que sua busca do tempo perdido era a minha. Nunca mais tive notícias dele mas sei que está vivo porque estou vivo. Sua existência foi a minha e a minha continua a ser a de José Egon Barros da Cunha. Quando ele me faz saudades e quero suas novas - fecho os olhos, penso - logo ELE existe." (Galo-das-Treyas, "Negro", 110)

Não é a primeira vez que o leitor é levado a aceitar novas regras quanto à narração destas memórias. Sem dúvida alguma, "Negro" é um dos momentos de maior complexidade na transformação do tom da narrativa. Abandona-se a narrativa feita, até então, na primeira pessoa e se substitui a personagem principal: Pedro da Silva Nava por José Egon Barros da Cunha. Mantém-se, em contrapartida, os mesmos critérios editoriais dos volumes anteriores. As

Memórias, escritas por Pedro Nava, aproveitam-se dos mais variados recursos para a expressão da autobiografia. Elas, entretanto, estão sempre entre os limites tênues que separam verdade e verossimilhança (33).

Escrever memórias é, em muitos momentos, situar-se entre os limites pré-concebidos da história e da ficção. Encabeçado por "Disse-lhe Pilatos: Que é a verdade ? (João: XVIII-38)", o narrador das Memórias faz a mesma pergunta ao leitor:

"E com essa pergunta que entro nessa fase de minhas memórias, fase tão irreal e mágica como se tivesse sido inventada e não vivida. Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista também. A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. E como interpretar ? o acontecido, o vivido, o FATO - já que ele, verdadeiro ou falso, visão palpável ou só boato tem importância igual - seja um, seja outro. Porque sua relevância é extrínseca e depende do impacto psicológico que provoca. (...) Tudo se deforma, altera, muda, continuando a mesma coisa quando passa de homem a homem em conversa, em leitura. (...) Ah! meus amigos, deixem que eu repita a vocês a pergunta de Pilatos. Que é a verdade ? Isto posto, cónscio de vosso silêncio de cristos, posso continuar."
(Chão de Ferro, II, 166-7)

Torna-se relevante, portanto, neste momento, refletir sobre a maneira como as lembranças são narradas, deslocando - por ora - da questão de serem verdadeiras ou falsas. As expectativas forjadas nas narrativas são engenhosamente manipuladas por seu narrador, adequando-as a esta natureza "anfíbia" do memorialismo a que faz menção. Em inúmeros outros momentos, contudo, eventos testemunhados da história são narrados e deles se supõe um conhecimento prévio do leitor ou, pelo menos, que

venha a aceitar como verdadeiro o ponto de vista do narrador (34).

Diante de tais contradições é que se verificará a pertinência ou não de se aceitar concepções fechadas sobre a autobiografia em relação às Memórias. Não se trata, entretanto, de buscar provas a fim de mostrar as memórias como um gênero definido a partir de regras a serem seguidas e que as Memórias de Pedro Nava seriam uma espécie de desvio em relação ao gênero especificado em sua capa (35). Por estarem entre a história e a ficção, as Memórias sugerem uma reflexão sobre a forma de serem lidas, possibilitando a verificação de como as representações feitas nos discursos históricos e nos romances estão muito próximas, levando o leitor a adotar uma posição similar em relação aos critérios de identificação destes discursos (36).

Mantendo a reflexão proposta no capítulo anterior - a da escolha de um elemento do *móbile* -, tentar-se-á verificar se as Memórias de Pedro Nava podem ser lidas somente a partir de abordagens específicas sobre a autobiografia (37). Se a heterogeneidade das Memórias dificulta encontrar possíveis relações de consanguinidade entre elas e o gênero autobiográfico, procurou-se, num primeiro momento, verificar se uma análise, cujo suporte seja somente o texto, poderia dar conta da busca de critérios que as inserisse na "família", na medida em que a vinculação ao gênero "memórias" vem expressa nas capas. Questionadas as pertinências ou não deste tipo de abordagem - em relação, às Memórias, obviamente - procurou-se, em seguida, investigar se a vinculação das Memórias com o gênero poderia ser estabelecida a partir de uma espécie de "contrato de leitura" entre o autor e o leitor,

fundamentado na estética da recepção. O desvio é longo, porém, necessário, pois somente a partir dele se pode questionar se tais abordagens satisfazem a sua heterogeneidade. Deve-se levar em consideração que esta reflexão só é pertinente se pensada a partir das duas vias que, a princípio, se oporiam: a autobiografia e a ficção convivendo lado a lado e de forma "anfíbia" nas Memórias.

Jean Starobinski, em seu ensaio "Le style de l'autobiographie" (38) define sumariamente a autobiografia como "la biographie d'une personne faite par elle même". Porque há um leque variado (memórias, diários, cartas), prefere não fazer considerações sobre o gênero, abordando a autobiografia vinculada a certas condições gerais de existência, estabelecidas com base nos limites impostos por sua definição. O estilo da autobiografia é entendido na relação de dependência de três condições gerais: identidade entre o narrador e o herói da narração; a exigência de narração e não descrição e a introdução de duração e de movimento. O estilo seria definido, portanto, "comme la façon propre dont chaque autobiographie satisfait aux conditions générales - conditions d'ordre éthique et 'relationnel', lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc" (39). Para tal perspectiva sobre o estilo, Starobinski descarta uma abordagem que o concebe a partir do "eu" atual da escrita, pois comprometeria a suposição de uma retomada fiel do passado: o estilo se interporia entre a verdade do passado e o presente - que o adulteraria - na narrativa. A "forma" ligada a um "fundo" produziria no leitor uma espécie de desconfiança sistemática com relação ao que lê: o autor pareceria inventar sempre o seu passado (40).

Não sendo um gênero regulado, a autobiografia necessitaria de algumas "condições de possibilidade" (ideológicas ou culturais) que dariam legitimidade ao eu autobiográfico e à sua narrativa: a sinceridade do relato (da experiência pessoal) e o seu oferecimento a um outro (41). Sugere que é a partir da relação entre o eu e o tu (motivação da narração) que se encontraria a verdade na autobiografia. Utiliza como um primeiro exemplo as Confissões de santo Agostinho, cujo destinatário imediato seria Deus e os homens seu destinatário indireto, enquanto testemunhas, não levando em consideração que Agostinho pudesse invocar Deus, na construção de seu texto, como um recurso retórico. Trata-se de uma confissão de caráter exemplar, cuja motivação adviria da conversão (a entrada para uma nova vida operada pela Graça). Para Deus, o eu não mentiria e a Sua onisciência garantiria às testemunhas (os homens) a verdade. Nas Confissões de santo Agostinho ocorreria uma dupla reflexão autobiográfica como garantia "da narração verídica" de sua vida: os destinatários (Deus e os homens) e a conversão (conteúdo da confissão) (42).

O mesmo recurso é utilizado por Starobinski para analisar As Confissões de Rousseau. Deus é referido como um de seus destinatários logo nas primeiras páginas, mas logo abandonado. Se não considerou, nas Confissões de Agostinho, Deus como um recurso retórico, fará o mesmo em relação a Rousseau (43). Este tentaria convencer o leitor da inocência de suas intenções em relação ao seu passado e, segundo Starobinski: "C'est le sentiment intérieur, c'est la conscience qui sont les héritiers de quelques-unes des fonctions du Dieu de la théologie traditionnelle. Par conséquent, la vérité de la narration devra s'accomplir au regard du sentiment intime dans

l'instantanéité de l'émotion communiquée à l'écriture (...) la spontanéité de l'écriture, calquée en principe sur la spontanéité du sentiment actuel (...) assure l'absolue authenticité de la narration. Le style (...) devient 'auto-référentiel', il prétend renvoyer à la vérité 'intérieure' de l'auteur. En alléguant la réminiscence des sentiments anciens, Rousseau voudrait placer le présent de la narration sous la stricte dépendance des 'impressions' du passé ..." (44). Segundo Starobinski, o passado, para Rousseau, é visto sob duas perspectivas: como objeto de nostalgia (porque foi feliz e inocente) e objeto de ironia (porque privado de "luzes") e o presente é visto como estado de degradação (em relação à felicidade do passado) e de superioridade intelectual (a partir de uma reflexão lúcida e da consciência ampliada) (45). O relato autobiográfico traria, para o plano pessoal, segundo Starobinski, uma homologia com relação às noções de seu pensamento teórico. Em As Confissões, a narração é verídica (condição básica para a autobiografia, segundo Starobinski) pela situação de interlocução na qual a experiência pessoal é narrada "sinceramente" a um outro.

Ora, as interlocuções das Confissões de santo Agostino podem ser compreendidas a partir de uma outra perspectiva, que a afastaria de As Confissões de Rousseau. Se forem levadas em consideração algumas das particularidades de seu texto, época de edição, discussões teóricas, pode-se verificar o quanto é frágil o critério de interpretação puramente textual.

Nas Confissões de santo Agostinho podem ser encontradas algumas respostas às necessidades de fundamentação do cristianismo como doutrina frente ao pensamento filosófico greco-romano; seus leitores

(competentes) ou, melhor dizendo, os Padres da Igreja, encontrariam em suas reflexões filosóficas as teses necessárias para serem utilizadas como forma de convencimento de futuros cristãos; no plano prático, a reprodução da concepção teológica que tornaria a fé o fundamento da inteligência. Deus, em Agostinho e a consciência, em Rousseau, longe de criarem uma linearidade no pensamento ocidental (numa concepção de que a consciência seria o substituto de Deus), apontam para concepções de mundo distintas. Ao abstrair as suas diferenças e eleger um recurso retórico como uma espécie de elemento mínimo comum em ambas, este tipo de perspectiva instaura quase os mesmos riscos que a anteriormente ensaiada (a de uma busca do sentido de memórias etimologicamente). Não se trata, todavia, de privilegiar as questões filosóficas destes dois textos em detrimento das observações feitas por Starobinski. Ao contrário, elas devem ser questionadas, sempre que possível, na época em que tais textos foram produzidos a fim de que se possa compreendê-las enquanto diferença e não a partir de uma estrutura em abstrato. Não se deixará de lado a sugestão de Starobinski de encarar o ato da escrita enquanto uma interlocução: escreve-se para alguém e, nas duas confissões, é evidente que tanto Agostinho quanto Rousseau não tinham a si mesmos como primeiros destinatários (46); na medida em que tais textos são publicados - diferentemente - e destinados a públicos específicos, deve-se levar em consideração que se altera, e muito, a possibilidade de olhá-los a partir de uma mesma óptica (47). As questões filosóficas ganham relevo se inseridas nos diálogos entre instâncias competentes na época em que tais textos foram produzidos. São escritos e lidos, cada qual em sua época de produção, segundo regras previamente aceitas que, via de regra, são marginalizadas quando o interesse daquele que as interpreta é evidenciar a autonomia do texto frente a todas estas ressalvas.

As Confissões de santo Agostinho foram escritas entre 397 e 398, a partir de duas raízes distintas: a filosófica e a bíblica (48). Agostinho valeu-se do neoplatonismo, através de Plotino, como formulação racional capaz de fundamentar a fé cristã. Um discurso, como bem assinala Starobinski, supõe um locutor e um ouvinte, sendo que, no primeiro, existe a intenção de influenciar o outro de alguma maneira no sentido de convencê-lo. Estranha-se, entretanto, o fato de Starobinski afastar as Confissões de composição segundo regras retóricas definidas (49), cuja função seria a de dar condições à persuasão sobre o tema tratado (50). Persuade-se quando o orador conduz o ouvinte a sentir uma paixão através da demonstração da verdade ou de algo com a qual se pareça (51). O discurso, para os três gêneros (delibetativo, demonstrativo e judiciário) comporta três elementos também distintos (sabendo-se que, para cada gênero, a retórica aristotélica supõe uma categoria distinta de ouvintes): aquele que fala, sobre o que se fala e para quem se fala (52).

As Confissões de Rousseau podem ser melhor compreendidas se, às observações de Starobinski, forem acrescentadas outras. Editadas a partir de 1770, nelas Rousseau tenta responder às acusações feitas num panfleto "anônimo" de 1764. Afirma, inicialmente, o ineditismo desta tarefa e para quem a dirige (53). Julga ser capaz de expor-se a seus semelhantes, devendo ser compreendido como um homem que - apesar de viver em sociedade - fala para o interior de cada leitor (54). Para lê-las integralmente, torna-se necessário, por um lado, participar com ele de sua pedagogia. As Confissões são escritas (entre 1765-1767 e 1769-1770) e editadas após a premiação do Discurso sobre as Ciências e as Artes (1749) e o sucesso de público de A Nova Heloisa (1756). Rousseau já tinha o seu público determinado:

ilustrado, culto para quem o livro não era desconhecido, sendo que alguns de seus manuscritos circulavam, antes de sua edição em livro, entre pessoas ilustres e muitas vezes eram lidos em voz alta para pequenos grupos (55).

O leitor de Agostinho, por outro lado, era aquele cujas expectativa e competência culturais davam condições de estabelecer os entrecruzamentos teórico-filosóficos e doutrinários que fundamentaram sua obra (56). As Confissões são concebidas segundo a razão (vinda da filosofia grega pelos helenísticos) e a fé cristã (principalmente do elogio ao cristianismo feito pelos Padres da Igreja).

Se comparadas, sob este aspecto, as duas confissões dirigem-se a públicos distintos. Mais que isso, Rousseau pretendia defender-se das acusações de hipocrisia, de pai sem coração e de amigo ingrato, tornando as suas reflexões teóricas o seu pano de fundo. Mesmo em As Confissões, Rousseau refletirá sobre o caráter nocivo da cultura e do homem moderno e como ele consegue fazer um movimento contrário, apesar de sempre pintar-se como vítima da sociedade que se corrompeu, pois abstrai do homem o que lhe é essencial: a liberdade.

Se a chave da leitura das confissões de Rousseau passa pela conceituação da liberdade, as de santo Agostinho será a fé - entendida como "via de acesso à verdade eterna (...) precedida por um certo trabalho da razão. Ainda que as verdades da fé não sejam demonstráveis, isto é, passíveis de prova, é possível demonstrar o acerto de se crer nelas e essa tarefa cabe à razão. A razão relaciona-se, portanto, duplamente com a fé: precede-a e é

sua consequência" (57). Reabilita, por exemplo, os sentidos como fonte de verdade (58), afirmando, em contrapartida, que a sensação não é falsa enquanto tal. Falso será, contudo, querer encontrar nela a "expressão de uma verdade externa própria ao sujeito". Chega, a partir de tal afirmação, à certeza de que o homem é, sobretudo, um ser pensante, não se confundindo com a materialidade do corpo (59) e que as verdades eternas são conhecidas pelo homem a partir da doutrina da iluminação divina (60).

Para ler As Confissões, todavia, deve-se saber que o seu conceito de liberdade, em Rousseau, é visto de uma perspectiva determinada: o momento da passagem do homem do estado de natureza para o estado civil, quando da festa do eu passou para o grito de meu (61). Geraram-se a dominação e a servidão, a violência e o roubo (62). A sociedade e as leis, criticadas por Rousseau, são as que deram "novas forças ao rico, destruíram irremediavelmente a liberdade natural, fixaram para sempre a lei da propriedade e da desigualdade, fizeram de uma usurpação sagaz um discurso irrevogável e, para lucro de alguns ambiciosos, daí por diante sujeitaram todo o gênero humano ao trabalho, à servidão e à miséria " (63). O homem, não podendo retornar mais ao estado de natureza, pode, contudo, desenvolver-se na sociedade a partir de outras vantagens por ela oferecidas (64) e que devem ocorrer em dois planos simultaneamente: na medida em que Rousseau vê na civilização a origem do mal, propõe uma pedagogia (explicitada no Emílio) no sentido de desenvolver as potencialidades naturais da criança e ensiná-la a se afastar dos males sociais. No plano político-institucional, formula uma teoria do estado social que conserve as qualidades naturais do homem (no Contrato Social). Fundamentalmente e contrário a seus contemporâneos da Ilustração, para Rousseau, o elemento que constitui a natureza humana é o sentimento. Porém, o sentimento que

Nas Confissões, contudo, a experiência mística, que faz com que o homem perceba a existência de Deus, leva-o às verdades eternas da alma. Deus, para santo Agostinho, é compreendido como a essência em seu mais alto grau, incorporando a teoria platônica das ideias. Deus é a unidade divina, imutável, eterna, plena e viva. Esta unidade não é inerte, mas múltipla, compreendendo três pessoas: Pai ("essência divina em sua insondável profundidade"), Filho ("verbo", a razão ou a verdade através da qual Deus se manifesta") e Espírito Santo ("amor", mediante o qual Deus dá nascimento a todos"). E na alma humana que se encontra,

homem sensível que as narra.

liberdade inalienável daí-lhes condições para compreender o portanto, para indivíduos cuja tomada de consciência de sua homens cuja essência é o sentimento. As Confissões falam de sua qualidade fundadora: a igualdade existente entre os torna, neste caso, um exercício da busca da verdade a partir indivíduo que Rousseau redige suas confissões. A obra se da mesma visão de mundo. É a partir do indivíduo e para o é feito para um público semelhante a ele, pois compartilham jugado e absolvido por seus semelhantes. Seu relato sincero que Rousseau torna os homens iguais e espera ser lido, E apelando para o sentimento, portanto,

semelhantes e com a universalidade dos seres " (65).

qual o homem teria consciência de sua unidade com os da liberdade e atingir o sentimento íntimo da vida, com o a penetrar na própria interioridade, alcançar a consciência (...). Essa imersão mística no íntimo da natureza equivale universal das coisas, ao ser incompreensível que a engloba". superfície da terra até a totalidade dos seres, ao sistema convergências fundamentadas na razão civilizada. Eleva-se "da penetra na intimidade do homem é o que deixa de lado as

em suas três faculdades (semelhante a Deus), a correspondência da trindade: "A memória, enquanto persistência de imagens produzidas pela percepção sensível, corresponderia à essência (Deus Pai), aquilo que é e nunca deixa de ser; a inteligência seria o correlato do verbo, razão ou verdade (Filho); finalmente, a vontade constituiria a expressão humana do amor (Espírito Santo), responsável pela criação do mundo" (66). Esta última constitui, para Agostinho, o centro da personalidade humana porque seria a responsável pelo afastamento ou aproximação do homem de Deus (o livre arbítrio humano que o afastaria ou não do pecado).

Para a argumentação se tornar um poderoso instrumento de persuasão, quem fala procura inspirar confiança no ouvinte (67). Agostinho procura esse efeito por meio da exposição de sua vida - de caráter exemplar. Depois de errar por anos, converteu-se à fé cristã, procurando "reproduzir" em suas confissões, os sentimentos vividos pela compreensão da fé a partir da iluminação divina. Deus é o fundamento da criação, logo as Confissões devem iniciar por Ele e não pelo homem ou por seu sentimento interior.

Abstrair as interlocuções contemporâneas às duas confissões; as representações e apropriações que delas foram feitas; o contexto de época em que se inseriam; as formas editoriais adotadas; o público competente para o qual era endereçado e privilegiar somente o texto, deixa-se de perceber o quão *diferentes* são As Confissões, de Rousseau e as Confissões, de santo Agostinho. Ambos "confessam", entretanto, concebem diferentemente este ato transformado em palavras impressas. Ao abrir mão de tais questões e eleger um critério independente do texto que está lendo, o crítico corre o risco de cair numa armadilha. Tal critério vale

somente para quem o formulou, dando uma falsa autonomia interpretativa, pois deixa de lado todas as contradições que colocariam em xeque a eleição de uma fórmula comum das confissões em questão. O risco é incorrer num equívoco semelhante àquele da busca sistemática de vínculos que sustentariam uma possível tradição e que, na verdade, recusam-se a incorporar as contradições - desse modo, seria possível abarcar num mesmo gênero textos antigos, modernos e contemporâneos. O foco desta última abordagem se encontra na concepção de que haveria uma idéia comum da autobiografia, independente da prática que a produziu. A outra análise põe o crítico num primeiro plano, como uma espécie de leitor absoluto, capaz de decodificar qualquer tipo de texto, independente de suas especificidades. Em ambas perspectivas, procura-se deixar de lado as contradições que vêm à tona quando se procura estabelecer, na sua historicidade, a relação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito que o interpreta.

Não se pode dizer, contudo, que a perspectiva ensinada por Starobinski deva ser descartada em relação às Memórias de Pedro Nava. Ao contrário, esse exercício de olhar para as estruturas mínimas do texto é válido se somado a outras perspectivas que venham a dar conta da sua *heterogeneidade*.

E nesse sentido que pode ser compreendida a abordagem da autobiografia feita por Philippe Lejeune (68). Lejeune procura estabelecer os limites de sua análise, segundo a qual os gêneros literários deixam de ser compreendidos como "seres em si", constituindo "à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs" (69).

Os textos literários, segundo Lejeune, são produzidos e lidos satisfazendo determinados "horizontes de expectativa". O sistema dos gêneros literários é compreendido como uma instituição social e, nessa medida, ligado a outras instâncias: o sistema escolar, a crítica jornalística ou de revistas especializadas e a indústria editorial. Lejeune julga - na medida em que adota a estética da recepção como fundamento para a sua análise sobre a autobiografia - dar conta da variabilidade e da relatividade dos textos literários, afastando-se do que chama de "ilusão de eternidade" (70), forjada pela crítica que investiga um gênero literário específico.

Um de seus projetos de trabalho trata da "literatura pessoal" francesa, no século XIX. Delimita-o dentro dos conceitos trazidos na época em que foram produzidos e, a partir do "discurso crítico", procura seguir a história dos gêneros segundo as variações do "horizonte de expectativa", agrupando os textos recebidos pelo público dentro de uma mesma perspectiva. O seu segundo campo de investigação se refere especificamente ao estudo da estrutura do "horizonte de expectativa atual" (entenda-se, aqui, atual o período em que Lejeune escreve), fornecendo uma lista de textos que forjariam um "pacto autobiográfico" com o leitor contemporâneo (71). O fenômeno autobiográfico é entendido, por Lejeune, enquanto uma manifestação da civilização ocidental moderna, estabelece como marco inicial As Confissões de Rousseau (1770) e como foco de análise a literatura européia (72).

A crítica frequente às abordagens de Lejeune questiona a arbitrariedade com que vê a inauguração

da autobiografia como gênero literário a partir do século XVIII. Se a autobiografia for compreendida a partir da intenção do autor de refletir sobre sua intimidade, o critério de inauguração de Lejeune se tornaria falso. Esta posição é defendida pelos que procuram recuperar nos textos, desde a Antiguidade até os dias de hoje, os traços de uma exposição da intimidade de seus autores, que variaram segundo regras normativas de sua confecção ao longo do tempo (73). Fazer, portanto, uma história da autobiografia na Europa seria o mesmo que fazer a história do *Eu* sob diferentes formas. Se, parte dos textos religiosos é de natureza diferente dos textos produzidos após As Confissões de Rousseau (que teriam, na verdade, inaugurado um vasto mercado para acolher seus diversos imitadores), para essa vertente crítica, a autobiografia literária teria nascido de um processo contínuo de dessacralização. O homem não se examinaria mais diante de Deus, mas diante de si mesmo, tornando a psicologia a herdeira de um domínio que escapou ao controle cristão (74).

Lejeune acha desnecessário contrapor-se a essa perspectiva, preferindo antagonizar com a crítica que procura critérios normativos para definir os gêneros, forjando padrões fixos no sentido de estabilizar a variedade de produções. A prática normativa seria válida quando instrui, numa certa medida, os "horizontes de expectativa" dos gêneros. Assim, as definições - as mais variadas sobre a autobiografia - podem ser escolhidas, excluindo-se as demais, de acordo com o modelo adotado. O risco que se corre, todavia, é o de eleger um modelo e avaliar as produções literárias que dele mais ou menos se afastariam, tornando seus critérios tão rígidos que acabariam por esquematizar os "horizontes de expectativa", descartando os "fenômenos vizinhos" e a própria "evolução histórica" (75). Para Lejeune, essa abordagem criaria uma espécie de "ilusão

teórica". Elege como alvo principal de suas críticas o Anatomia da Crítica de Northrop Frye, que teria construído sua "teoria dos gêneros", concebendo uma estrutura imanente à literatura, fazendo da história, segundo Lejeune, um mero fenômeno de superfície, reduzida a variações ou combinações dos arquétipos que nunca variam (76).

E contra as perspectivas acima destacadas que Lejeune se propõe a refletir sobre a autobiografia. O ponto de partida de sua análise será o do leitor contemporâneo que lê autobiografias, tentando ampliá-lo, situando-o historicamente ou seja, procurando comportar múltiplas variações. A estética da recepção, na qual Lejeune fundamenta sua abordagem, é entendida por Hans-Robert Jauss enquanto produção e representação numa abordagem reflexiva com a história geral da qual faz parte (77). Articula-a em três níveis: o efeito produzido pela "obra de arte", demonstrando qual o papel que representa (fazendo com que ela diga algo à posteridade); a relação entre a seleção de alguma "obra de arte" a partir de uma experiência fornecida pela tradição, que elabora seus cânones artísticos e, por fim, o horizonte de expectativa (a recepção dessa obra determinada pelo destinatário) e a função comunicativa da arte (78).

A obra é definida, portanto, a partir da articulação do efeito que produz e por sua recepção. O efeito produzido no presente por um texto antigo é determinado por sua "qualidade artística", mantendo em si um significado que permaneceria para além do momento em que foi produzido. Em cada retomada de um texto antigo (o que denomina de re-produção), vê as respostas dos efeitos por ele produzidos.

Destacados das recepções, os efeitos estão, todavia, com elas articulados, evidenciando o sujeito presente e o discurso passado. Uma obra de arte se manteria viva pelo interesse que pode despertar: efeito e recepção articulam-se no sentido de que o primeiro daria conta da relação da obra de arte com a tradição à qual se vinculou e a segunda a transforma a partir das apropriações feitas. Apropriação é compreendida por Jauss como refiguração no presente de uma mesma estrutura do passado. Evidencia-se na busca do sentido do texto, por parte do leitor, na sua gênese. Estaria aí o efeito, independente das representações e apropriações posteriormente feitas, filiando suas teorias a uma abordagem hermenêutica (79).

A "re-produção" de um texto do passado se dá, segundo Jauss, através de uma apropriação (consciente ou não) e de sua adaptação a um horizonte de uma nova experiência estética. A separação do efeito e da recepção dá, entretanto, ao primeiro um estatuto fixo, universal, apesar da aparente mobilidade por ele vista (o leitor que estaria encarregado de renovar o sentido do texto apropriado). O texto existiria independentemente do suporte ao qual estivesse vinculado, da historicidade de suas apropriações e das decorrentes representações que lhe dão sentidos variados. O leitor teria uma espécie de motivação trans-histórica ao escolher um texto do passado, pois o projetaria para uma compreensão meramente semântica. Jauss julga escapar dessa crítica ao afirmar a necessidade de se conhecer a quais questões sociais e culturais responderiam os textos "re-produzidos". Entretanto, na medida em que estabelece um pré-condicionamento de leitura no poder do texto, forjando, a partir daí, o horizonte de expectativa, deixa de lado as possíveis contradições a que estariam imersos esses leitores. Não concebe que "para cada época e

para cada meio, as modalidades partilhadas do ler - as quais dão forma e sentidos aos gestos individuais -, e que coloca no centro da sua interrogação os processos pelos quais, face a um texto, é historicamente produzido um sentido e diferentemente constituída uma significação" (80).

Se a busca de um texto e o sentido do texto são o mesmo, não importando as expectativas que levariam leitores ou grupos de leitores à tal busca, criam-se, a partir daí, uma tradição e uma idéia de evolução na relação entre a obra e os públicos variados que dela se apropriaram ao longo do tempo. O leitor do presente estaria previamente inscrito no texto, apesar de suas especificidades sociais e culturais. O texto do passado manteria, nessa perspectiva, uma autonomia para além das leituras dele feitas.

Pode-se contestar as observações de Yauß utilizando-se de um exemplo e, por extensão, demonstrar que se pode fazer uma teoria sobre a leitura tentando dar conta não somente do texto, mas da sua relação com o objeto que lhe serve de suporte e da prática que dele se apropria.

E a partir das observações de Fernando Rojas, no prólogo de Celestina, de 1507, que Roger Chartier encontra algumas pistas para expor suas reflexões sobre a história da leitura. Tais pistas apontam: a) para uma variabilidade quanto às sociabilidades da leitura: "...leituras em voz alta, na taberna ou na carruagem, no salão ou no café, na sociedade selecta ou na reunião doméstica". Práticas de leituras variadas para um mesmo texto: em voz alta, silenciosa, pública, sacralizada,

laicizada (81); b) para uma análise das "relações entre textualidade e oralidade". Mesmo evidenciando a distância entre um relato pronunciado e a escrita impressa, há inúmeros laços entre os dois: "à inscrição, nos textos destinados a um vasto público, das fórmulas que são precisamente as da cultura oral" e, por outro lado, "a manutenção dessa dependência assegura o regresso à oralidade de múltiplos textos, lidos em voz alta ..." (82); c) e para uma compreensão do texto advinda também da intervenção dos processos de impressão (83).

Chartier procura expor uma teoria da leitura a partir da articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito que "seja capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo". Apropriação entendida como produtora de sentidos e remetida, ao mesmo tempo, "para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem"; dando atenção "às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação da leitura, como também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas e, contra as correntes do pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas" (84).

O sentido vem, segundo Chartier, de três pólos que se articulam simultaneamente: "o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática que dele se apodera". Contra a concepção de que existiria na obra um sentido

desencarnado de seus suportes e das leituras dele feitas, Chartier contra argumenta se utilizando, como exemplo, das inúmeras edições das comédias de Molière. A passagem da edição separada das peças para as edições coletivas, a partir de 1862 (de paginação contínua) "onde o seu sentido se encontra contaminado pela proximidade de outras comédias" e multiplicado pelas indicações cênicas, "o que permite conservar a memória dos jogos de cena pretendidos por Molière numa leitura desligada do sentido imediato da representação". A introdução de imagens, nesta mesma edição, obrigou os editores a uma série de escolhas "quanto à cena a ilustrar, quanto à representação das personagens, quanto ao respeito pelas indicações cênicas", constituindo "um protocolo de leitura para o texto que acompanha". Após 1734, a edição conjunta das comédias, do texto da pastoral e da relação da festa de Versailles recicla seu sentido "como se no início do século XVIII a peça, situada a uma distância histórica, tivesse de ser reconstituída no contexto da sua primeira edição". A comparação das edições das comédias de Molière evidencia como um texto estável pode mudar de sentido, na medida em que "se alteram os dispositivos que o dão a ler" (85).

Incorporando a estética da recepção para fundamentar sua concepção do "pacto autobiográfico" e do "contrato de leitura" - que se dariam entre o autor e o leitor -, Lejeune não deixa de fazer parte, portanto, de uma discussão mais ampla sobre o gênero autobiográfico, apesar de afirmar que dela se afaste. Sua definição de autobiografia, por exemplo, procura não associar seu registro somente à primeira pessoa (86), podendo variar de um auto-retrato a um diário. Mesmo enfatizando a sua vida pessoal, o autor poderia, paralelamente, tratar da história ou fazer uma crônica social ou política. Para Lejeune, entretanto, a condição necessária para que a narrativa venha

a ser considerada uma autobiografia (ou qualquer outro tipo de literatura íntima) é a identidade entre autor (cujo nome remete a uma pessoa real), narrador e personagem principal (87).

Procura-se afastar das abordagens restritas a uma análise interna do texto, pois, para ele, um romance poderia imitar os procedimentos autobiográficos que levariam o leitor a convencer-se quanto à autenticidade da narrativa. E neste sentido que amplia a identificação proposta por Starobinski, por exemplo, inserindo um critério extra-textual (o autor enquanto indivíduo socialmente reconhecido como tal). Desse modo, a capa do livro explicitaria o gênero através de referências a seu autor ou com um título alusivo que o faria ser compreendido como autobiografia, ou pela escolha da coleção em que foi editado ou por meio de esclarecimentos quanto ao seu conteúdo em sua orelha ou num prefácio ou apresentação. Tais elementos se tornariam indispensáveis no sentido de vincular ou não o texto a uma autobiografia, sendo a sua intenção básica a distinção explícita em relação à ficção: "une fiction autobiographique peut se trouver 'exacte', le personnage ressemblant à l'auteur; une autobiographie peut être 'inexacte', le personnage présenté différent de l'auteur; ce sont là questions de fait (...) qui ne changent rien aux questions de droit, c'est à dire au type de contract passé entre l'auteur et le lecteur" (88).

Para Lejeune, o pacto romanesco ocorre da mesma maneira, na medida em que se estabelece a não identidade: autor e personagem principal não têm o mesmo nome, evidenciando a ficção no sub-título, no prefácio, na coleção ou na apresentação. Pode ocorrer, contudo, a seguinte situação: o herói de um romance vir a ter o mesmo

nome do autor desse romance e, assim mesmo, exige-se um pacto romanesco (ou por indicações na capa, no sub-título, no prefácio etc.). Esse caso, contudo, não é abordado com detalhe por Lejeune. Na tentativa de superar esse impasse é que vê no nome *próprio* o cerne de sua reflexão sobre a autobiografia. É nele que se articulariam pessoa e discurso, antes mesmo de qualquer referência ao tipo da forma enunciativa escolhida (primeira, segunda ou terceira pessoas). Um autor não é uma pessoa. Para Lejeune, um autor é alguém que escreve e publica: socialmente real e responsável e, ao mesmo tempo, produtor de um discurso.

A identidade entre autor, narrador e personagem principal pode ocorrer de duas maneiras. Ela pode ser implícita, ligando autor e narrador ou por emprego de títulos em que não exista dúvidas desse vínculo: a primeira pessoa reenvia para o nome do autor, ou isso ocorreria por meio de algumas explicitações iniciais, nas quais o narrador toma partido diante do leitor, comportando-se como o autor e levando o leitor a crer no fato de que o "eu" remete ao seu autor, cujo nome está na capa (mesmo que no texto seu nome não venha referido). Ela pode ser também explícita, quando o nome do narrador e da personagem principal é o mesmo do autor na capa. Se um dos critérios de se explicitar o "pacto autobiográfico" entre o autor e o leitor seria justamente os dois virem com o mesmo nome, cria-se, nas Memórias uma situação interessante. O narrador se apresenta, no primeiro volume, como uma possível personagem principal e cujo nome é o mesmo do autor impresso na capa. Esse narrador, entretanto, vai se deter em outras personagens, deixando-se à margem enquanto personagem principal. No momento em que isso ocorre, o narrador explicita por diversas vezes que vem "recriando" o passado e nos momentos em que o narrador passa a ter a si mesmo como personagem principal, não deixa de também explicitar a "recriação". No terceiro volume, o

A distinção para Lejeune da ficção e da autobiografia deve se dar, portanto, por critérios extra-textuais e procura explicitar a identidade entre autor, narrador e personagem principal na autobiografia em oposição à noção de semelhança, importante no romance autobiográfico. A autobiografia, a biografia, os discursos científicos e históricos são entendidos, em oposição à ficção, pela sua qualidade de "textos referenciais" (no sentido de trazerem informações sobre uma realidade externa àquela do texto). São difíceis, para Lejeune, as possibilidades de verificação da realidade mencionada fora do texto, no caso da autobiografia em comparação com os textos históricos, na medida em que o biógrafo de si narra a partir de sua perspectiva: "Nous ne parlons pas des difficultés pratiques de l'épreuve de vérification dans le cas de l'autobiographie; puisque l'autobiographie nous raconte

que se une à posteriori leitura de seus volumes (89)". Essa observação só se torna pertinente, contudo, na medida em *priori* - essa espécie de leitura "ingênua" de suas capas. leitor aliados a toda uma rede informativa que impediria - a nome do autor. É evidente que seus volumes são oferecidos ao omitida e cada volume vem com seu título impresso ao lado do adquirem uma outra faceta, onde a explicitação do gênero é Lejeune. Se vistas somente pelos tomos, as Membórias forçariam explicitamente o tal "pacto autobiográfico" de espécie de dupla perspectiva: se vista só pela capa, elas as edições das Membórias, qualquer leitor pode constatar uma sobre a vida do primo que "é cópia xerox" da sua. Observando membórias, contudo, numa narrativa feita na terceira pessoa continua a fazer menção aos seus volumes anteriores de Zégo. No quinto volume, esse foco se radicaliza, o narrador dividir o seu foco entre a personagem Pedro Nava e seu primo se supõe que Pedro Nava venha fazendo de sua vida - a narrador começa - durante a narrativa retrospectiva na qual

justement, c'est là l'intérêt de son récit, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire "(90).

Ora, o leitor, tanto de textos autobiográficos como de históricos, não deve superestimar os últimos em relação aos primeiros no que se refere à verificação. Enquanto texto, ambos se referem a uma realidade que foi pensada, construída e impressa segundo determinadas perspectivas que as forjam (91). Ambos são "verificáveis" no sentido de carregarem neles o momento em que foram produzidos e têm, cada qual à sua maneira, a liberdade de "découper l'histoire à leur guise (en histoire politique, érudition, biographique, ethnologique, sociologie, histoire naturelle " (92). Longe de imaginar que as representações construídas são "reais" (tendo como modelo o discurso científico), essa abordagem identifica os discursos produzidos como um dos possíveis em relação ao que se refere, contudo: " Les faits n'existent pas isolément, mais ont des liaisons objectives; les choix d'un sujet d'histoire est libre, mais à l'intérieur du sujet choisi, les faits et leurs liaisons sont ce qu'ils sont et nul n'y pourra rien changer "(93).

Lejeune tem, evidentemente, a imagem da escrita histórica como aquela a que se vinculam as operações controláveis e sempre renováveis, de onde vem a impressão da possibilidade de sua verificação e da certeza sempre presente como paradigma. Opondo escrita histórica à autobiográfica, Lejeune lança a segunda no campo movediço da sua escrita como "criação" em oposição à histórica, sempre sujeita ao "real" a que se refere. Invertendo essa perspectiva e procurando evidenciar a escrita sobre a história como construída a respeito do "inverificável", o que está em jogo é a "validação do discurso histórico,

fundado no controlo das operações que estão na sua base - nada menos do que arbitrarias -, a um outro tipo de validação, permitindo encarar como possíveis, prováveis, as relações postuladas pelo historiador entre os vestígios documentais e os fenómenos indiciados por eles ou, noutros termos, as representações manipuláveis hoje em dia e as práticas passadas que elas designam " (94) - o que faz desaparecer, dessa forma, a distinção confortável entre escrita histórica e ficcional.

As Memórias tornam essas questões mais interessantes, pois saindo da perspectiva restrita de se encontrar nela a estória de aventuras e desventuras de uma personagem ou de um testemunho "real" do passado, as narrativas são construídas no conhecimento de que suas representações não passam de convenções e elas se tornam, conseqüentemente, a forma "anfíbia" do que julgam ser o "dever" do historiador e o "direito" do ficcionista:

"Mentira? Ilusão? Nada disso - verdade. Minha verdade, diferente de todas as verdades. Isso, digamos, se ficarmos só no terreno do presente contando num já futuro (o fugaz presente de agora) que o deforma na medida que também acaba. Porque intervém o tempo, o inexorável tempo. Se o espaço é infinito, não pode ser dividido em distâncias. Se o tempo é função das divisões do espaço - não existe senão convencionalmente. O que chamamos de Tempo - passado, presente, mesmo sua dimensão futura - é apenas fabricação da memória. Só existem enquanto duramos ou quando os transmitimos com pobres meios ao conhecimento alheio. Serve assim? Então, posso contar. Se não serve ... Ainda se o que vai aqui fosse escrito por mim ... O diabo é que apenas repito. Escrevem - os outros. Você é duro, você é cruel, você é pouco veraz, Seu Nava. Nada disto, tetrarca. Eu só copio. Os duros, os cruéis, os mendazes são os que bombardearam Guernica. Não Picasso que a pintou. Conhecem o caso? E o dos aviadores alemães horrorizados com a tela e que perguntaram ao grande Picasso como é que ele podia ter criado coisa tão hedionda. Quem? eu? Isto foi feito pelos senhores à hora em que deram nas suas alavancas e deixaram cair a chuva de bombas sobre a cidade deitada e aberta embaixo."

(Chão de Ferro, II, 166)

NOTAS DO CAPÍTULO II

1. Robert, Paul. "mém^oire" (s.f.) in Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française (Société du Nouveau Littré - Secrétaire Général de la rédaction: Alain Revy), Paris, S.N.L., 1976, pp.1067-8; Littré, Paul-Emile. "mém^oire" in Littré Dictionnaire de la Langue Française, III, Paris, 1974, pp.3812-4; Bailly, A. "mém^oire" in Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 1950; da Cunha, A.G. "memória", "memento", "lembrar" in Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982; Corominas, J. "membrar" in Dicionário Crítico Etimológico de la Lengua Castellana, III, Madrid, Editorial Gredos, 1954; Cretella Jr., J. e Cintra, U. "memor,oris - memoria" in Dicionário Latino-Português, 3o. ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1953; "memory" in Encyclopaedia Britannica, 14o.ed., London/New York, 1930, pp.233-5 e "memória" in Enciclopédia Mirador, São Paulo, Melhoramentos, 1983, pp.7458-63.

2. Aristóteles distinguirá *memória* de *reminiscência* da seguinte maneira: a primeira seria a faculdade de conservar o passado e ocorre nos seres que tem a capacidade de perceber o tempo. A segunda é a faculdade (do homem) de evocar este passado conscientemente. Neste sentido, a *reminiscência* "est en effet la mémoire consciente d'elle-même: c'est la remémoration, et, pour se souvenir, l'homme utilise, comme nous l'avons vu, les lois de l'association des idéés".("De la mémoire et de la reminiscence" in Aristóteles, Petits Traités d'Histoire Naturelle (trad. René Mugimer), Paris, Belle Lettres, 1953, pp: 53-63 (citação acima: nota 1 do tradutor, p.62).

3. Le Goff, Jacques. "memória" in Enciclopédia Einaudi, Vol 1, Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.32.

4. Yates, Frances. L'Art de la Mémoire (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1975, p.14.

5. Yates, Frances. "Les trois sources latines sur l'art de la mémoire" in op.cit., p.25.

6. Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit., p.24.

7. Id., ibid., p.32.

8. Surge, principalmente, a partir dos textos de Ramon Lull (século XIII), continuando em Pico della Mirandola, Robert Fludd e Giordano Bruno. Cf. Le Goff, Jacques. "mém^oire" in

op.cit., pp.34-5 e Yates, F. in op.cit. (principalmente os capítulos VIII-XVI).

9. Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit., p.36 e Robert, Paul. "mémoire" (s.f.) in op.cit., pp. 1067-8.

10. Hale, John R. (ed.). "retórica" in Dicionário do Renascimento Italiano (trad. Alvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar, 1988, pp.307.

11. Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit., p.30.

12. Id., ibid., p.36.

13. Robert, Paul. "mémoire" (n.m.) in op.cit., p.1068; Littré, Paul-Emile. "mémoire" in op.cit., pp.3812-4 e Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit.

14. Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit., p.36.

15. Robert, Paul. "memória" (s.m.) in op.cit., p.1068; Littré, Paul-Emile. "mémoire" in op.cit., pp.3812-4; Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit. e Larousse, Pierre. "mémoire" in Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle, XI, Paris, 1874.

16. Por exemplo: Xenofonte, Memórias de Sócrates (século IV a.C.); santo Agostinho, Confissões (397); Bede (673-735), Ecclesiastical History; Geoffroi de Villehardouin, La Conquête de Constantinople (1198-1207); Philippe de Comynes, Croniques (1489-98); Carlan (1501-76), De Vita Propria Liber; Montaigne, Essais (1580); John Evelyn (1620-1707), Diários; Samuel Pepys (1633-1703), Diário; George Fox, Journal (1694); Saint-Simon, Mémoires (1694-1752); Cardinal de Retz, Mémoires (1717-8); Anthony Hamilton, Mémoires du Comte de Gramont (1715); Defoe, Robinson Crusoe (1719); Colley Cibber, Apology for the Life of Colley (1740); Benjamin Franklin, Autobiography (1766); Sterne, Sentimental Journal (1768); David Hume, My Own Life (1777); Rousseau, Confessions (1781-8); Carlo Goldoni, Memorie (1787); Edward Gibbon, Memoirs (1796); Carlo Gozzi, Memorie Inutile (1797); Wordsworth, Prelude (1805); George Sand, Histoire de ma Vie (1854-5); Vigny, Journal d'un poète (1867); John Stuart Mill, Autobiography (1873); Carlyle, Reminiscences (1881); Renan, Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1883); Ruskin, Paeterita (1886); Darwin, Life and Letters of Charles Darwin (1897); Stendhal, Journal (1888), Mémoires d'un touriste (1838), Souvenirs d'égotisme (1892); Herbert Spencer, Autobiography (1904); Oscar Wilde, De Profundis (1905); T.S.Lawrence, Seven Pillars of Wisdom (1926); Edmund Blunden, Undertones of War (1928); Siegfried Sassoon, Memoirs of an Infantry Officer (1930); Bernard Shaw, Sixteen Self-Sketches (1849); André Side, Journals (publ.1946 e 1950); ...

17. Denougin, Jacques (dir.). "mémoires" in Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures. Littérature française et étrangères, anciennes et modernes, II, Paris, Larousse, 1986, p.1032.

18. Le Goff, Jacques. "história" in op.cit., p.224. "A palavra 'história' (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *historia*, em dialeto jônico. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid*, 'ver'. Daí o sânscrito *vetas* 'testemunha' e o grego *histor* 'testemunha' no sentido de 'aquele que vê. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à idéia que *histor* 'aquele que vê' é também aquele que sabe; *historien* em grego antigo é 'procurar saber', 'informar-se'. *História* significa pois 'procurar'. E este o sentido da palavra em Heródoto..." (Le Goff, Jacques. "história" in op.cit., p.158). Ainda: Lalande, André. "histoire" in Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, Paris, P.U.F., 1968, pp.413-4 e Larousse, Pierre. "mémoires" in op.cit.

19. Le Goff, Jacques. "memória" in op.cit., p.36 e Robert, Paul. "mémoire" (n.m.) in op.cit., p. 1068.

20. Robert, Paul. "mémoire" (n.m.) in op.cit., p.1068.

21. Deve-se levar também em consideração a importância dos empiristas ingleses, no final do século XVII e no século XVIII, no sentido de criar uma atitude reflexiva do pensamento. As coisas tornam-se importantes: sua existência e sua natureza. No plano individual, a atitude reflexiva levaria o homem a uma maturidade só atingida, obviamente, pela razão (pela "Aufklärung").

22. Defoe e Sterne "are taken to be a kind of autobiographical fiction or fictionalized autobiography" (Cuddon, J.A. "diary and journal" in A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin Books, 1979, pp.186-7). Ressalta ainda que muitas ficções foram escritas em tons autobiográficos, principalmente, nos países de língua inglesa, sob a forma de diários. Inclui, nesta perspectiva As Confissões de Jean-Jacques Rousseau que, publicadas postumamente, seriam "unreliable as literal truth; they have a different literary value".

23. Alguns diários de escritores ingleses do século XVII, de cunho marcadamente político, foram publicados somente a partir do século XVIII. O diário de Samuel Pepys (1633-1707), por exemplo, foi publicado na íntegra entre 1893-1899, pois o autor criou um código para a sua leitura que só veio a ser decifrado em 1825. Cf. Cuddon, J.A. "diary and journal" in op.cit.

24. É comum encontrar em enciclopédias, que não têm a preocupação de delimitar temas, a apresentação das idéias gerais acerca do gênero assim como o nome de diversos autores e textos . Cf. nota 16.

25. O terceiro capítulo, ao abordar a primeira narrativa do "Setentrião" (Baú de Ossos), procurará mostrar de que maneira, apesar do aparente desaparecimento do narrador enquanto personagem principal, Pedro Nava forja essa identidade: na medida em que o narrador fala de seus ancestrais, expondo-se virtualmente. Foge, portanto, da expectativa imediata (no caso da autobiografia) que identifica o registro feito na primeira pessoa à personagem principal.

26. Sem contar os artigos na imprensa e nas revistas literárias que reforçam essa identidade.

27. Baú de Ossos, I, 24. Muitas das estórias do "ouvir dizer" dadas a ler trazem suas fontes explicitadas. A *prima* Babinha é constantemente mencionada como a pessoa que mais conheceu as estórias da família: "Sabia tudo, de tudo e todos. Histórias de família - a grande e a pequena, a confessável e honrosa e a das porcarias, dos calotes ..." Cf. Balão Cativo, I, 48-50; a tia Joaninha, de memória invejável, trazia consigo estórias transmitidas de parentes para parentes: Cf. Baú de Ossos, II, 201-3, Balão Cativo, II, 124-7, Galo-das-Trevas, II, 349-51; a narração da morte de tio Leonel "como relata até hoje minha tia Iaiá, que a tudo assistiu e de tudo se lembra apesar de, na ocasião, ter apenas sete para oito anos" Baú de Ossos, III, 224-7; a estória sobre o médico baiano, Dr. Pedro de Souza Braga, falecido no final do século passado, contada pela tia de sua esposa, que mandou fazer "dois mil grandiosos penicos tendo, no fundo, o retrato do genro" Baú de Ossos, I, 118; a estória da negra Sabina, que vendia doces na porta da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, por volta de 1898, contada por um contemporâneo de seu pai, o Dr. Levy Coelho da Rocha: Cf. Baú de Ossos, III, 244-5; as estórias contadas pela mãe da viagem que o avô (Luís da Cunha) fizera com a família para se instalar no Caminho Novo: Cf. Baú de Ossos, II, 146; as lembranças de sua mãe da chácara do avô: "muitas vezes ouvi minha Mãe evocar a chácara suburbana do avô. Suas mangueiras ..." Baú de Ossos, II, 198-9; as estórias do Major, contadas na varanda da casa da Serra "pois o nosso Major mordida um, cortava o pito com a serra da dentadura dupla, ascendia, auxiliado pelas negrinhas e levantava-se. Iamos todos atrás. Ele abancava-se na sala iluminada cruamente pelo lampião de carbureto que acompanhava o dono da casa nos cômodos sem luz elétrica. E aí, ele começava a contar (...). Era a mesma voz vinda do Ceará, passando pelo Rio rebocando agora na Serra do Curral ... Vinham depois as gestas do Paraguai (...). Meu avô guardava os casos todos da guerra do

López, na sua memória de mocinho de quinze anos feito os da Primeira Grande Guerra na minha" Chão de Ferro, III, 142-3.

28. "Seus nomes com trezentos, duzentos, cem anos de nossa história - nomes da Colônia, do Império, da República - que eles iam passar para adiante" Chão de Ferro, I, 50.

29. Outro índice de identidade evidente é a reprodução de um telegrama enviado pelo tio Paletta: "Ao distinto Doutor Pedro Nava, o Constantino Luís Paletta agradece as felicitações enviadas" Bau de Ossos, III, 323.

30. Conforme a interlocução com a epígrafe:

" - Que horas são ?
- São horas de ter vergonha".
(Galo-das-Trevas, "Negro", 5)

31. "Cada um é trecho específico de minha vida que morreu um pouco com eles. Os amigos são diferentes e cada um comporta amizade diferente (não falo em maior ou menor), conversas diferentes. Quando se vão levam lembranças, pilhérias, confidências, recordações em comum apenas pertencentes a mim e a um por um deles que deixam em nossa lembrança pensamentos que vão ser idos e vividos, insusceptíveis de ressurreição, zonas de alma doravante desertas, salgadas, terra de ninguém" Galo-das-Trevas, "Negro", 53.

32. Galo-das-Trevas, "Negro", 101-110. Vale conferir a última página do original de Beira-Mar, no anúncio da sequência das Memórias, que denuncia o tom "vingativo" pela indicação de seu possível nome: "Serpentário".

33. Na tentativa de recuperar a vida de seu avô paterno no Rio de Janeiro, no século passado, aproveita-se, por exemplo, da possibilidade de juntar "à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado em poesia" Bau de Ossos, I, 91. As evocações feitas dos passeios com seu tio Salles o leva a afirmar "ser impossível restaurar o passado em estado de pureza. (...) Assim vim fazendo, desnaturando a Avenida de ontem com a de hoje e a de sempre" Balão Catiyo, III, 282-3. As viagens, na imaginação, que fez ao Ceará e Maranhão e a partir delas reconstrói a vida de sua avó Nanota: Cf. Bau de Ossos, I, 29-44. São inúmeros os momentos em que o narrador explicita a "recriação" do passado fundamentada, na maioria das vezes, pelas interlocuções a que submete seu narrador com as epígrafes: Bau de Ossos, IV, 420; Chão de Ferro, IV, 295; Chão de Ferro, IV, 307-9; Balão Catiyo, I, 79; Balão Catiyo, III, 244; Balão Catiyo, IV, 365-6; Chão de Ferro, II, 152-3; Chão de Ferro, III, 287; Beira-Mar, II, 128; Beira-Mar, III, 266-7; Beira-Mar, II, 176; Galo-das-Trevas, II, 189-90; Círio Perfeito, II, 246; estes dentre tantos outros momentos.

34. É dessa forma que se lê sobre a importância política e cultural da Fadaria Espiritual na formação de alguns homens públicos brasileiros: Cf. Bau de Ossos, II, 109; a citação que faz sobre as brigas políticas entre heremitas e civilistas: Cf. Bau de Ossos, IV, 393-4; o foco da narrativa sobre o tio Modesto para demonstrar a importância da Coluna Prestes: Cf. Chão de Ferro, II, 149-51 e Beira-Mar, I, 24-7; a política brasileira vista sob a óptica da usurpação dos bens de seu povo: Cf. Chão de Ferro, III, 341-2; o Diário de Minas e sua importância na política mineira: Cf. Beira-Mar, II, 164-5; o movimento revolucionário paulista: Cf. Beira-Mar, III, 205; a revolução de 30 e os momentos que a antecederam em Belo Horizonte: Cf. Galo-das-Trevas, II, 414-85 e Círio Perfeito, I, 21-66; o fascismo em Belo Horizonte: Cf. Círio Perfeito, I, 66; a repressão política, em 1935: Cf. Círio Perfeito, III, 424 e 509; os progressos na cidade de Juiz de Fora, por volta de 1870: Cf. Bau de Ossos, III, 227-8; os trajetos pela cidade do Rio de Janeiro, no início deste século: Cf. Balão Cativo, III, 273-6 e 276; a referência ao Grupo do Estrela e os encontros dos jovens amigos no Clube Belo Horizonte: Cf. Beira-Mar; amigos como Carlos Drummond de Andrade: Cf. Beira-Mar, I, 63 e II, 190 ou Afonso Arinos: Cf. Círio Perfeito, III, 319-33 ou Murilo Mendes: Cf. Círio Perfeito, III, 276-84.

35. Se existe uma possibilidade de se conceber uma tradição do memorialismo brasileiro, ela é sugerida por Davi Arrigucci Jr. vinda do século XIX: "com o visconde de Taunay (embora suas Memórias só tenham sido publicadas neste século), com Nabuco, Helena Morley, Francisco de Paula Ferreira de Rezende (só dado a conhecer em 1944) ... Uma tradição que continuou no século XX adentro, com Oliveira Lima, Gilberto Amado, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Afonso Arinos de Melo Franco e tantos outros" ("Móvil da memória" in op.cit., p.74. Arrigucci filia, contudo, as Memórias de Nava a uma outra "família espiritual" na qual se encontram Casa Grande & Senzala, Raízes do Brasil e O Ateneu, pois, numa certa medida, constituiriam-se a partir da sua "relação com o passado histórico brasileiro e a esfera autobiográfica do memorialista, ajudando mesmo a compreender o papel que nelas desempenha a imaginação ficcional".

36. Chartier, Roger. "Filosofia e História" in op.cit., pp.69-89; principalmente, pp.78-89; Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in op.cit., pp.143-179.

37. Os artigos lidos sobre a autobiografia e gêneros afins encontram-se citados na Bibliografia Geral.

38. Starobinski, Jean. "Le style de l'autobiographie" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, no.3, pp. 257-285.

39. Id., ibid., p.257.

40. "Le style comme 'forme ajoutée à un fond' sera jugé surtout en fonction de son inévitable infidélité à une *réalité passée*: le 'fond' est tenu pour antérieur à la 'forme' et l'histoire révolue, thème de la narration, occupera nécessairement cette position d'antériorité. Le style comme écart, en revanche, apparaît surtout dans une relation de *fidélité à une réalité présente*. (...) c'est l'image du *stylet*, de la pointe acérée, qui tend alors à prévaloir sur celle de la *main* conduite par l'animation intérieure de la personne". Cf. p.259.

41. Podendo ser, para Starobinski, uma "enunciação histórica" ou um "discurso" nas formas tradicionais da terceira pessoa ou do monólogo. Destaca que estas duas formas convivem, nos dias de hoje, na mesma narrativa: Cf. p.260.

42. "Ainsi se trouvent consiliées la motivation édifiante et la finalité transcendante de la confession: la parole à Dieu pourra convertir ou reconforter d'autres hommes". Cf. p.261.

43. Starobinski não faz menção alguma ao fato de que as Confissões de santo Agostinho terem sua historicidade determinada enquanto uma possível resposta pensada pelo autor para os problemas da Igreja na sua época. Ao privilegiar os dois textos, abstraindo o momento em que foram produzidos, com especificidades culturais, sociais e institucionais, Starobinski procura demonstrar a autonomia textual e, consequentemente, a de seu leitor contemporâneo.

44. Starobinski, Jean. op.cit., p.263.

45. Id., ibid., pp.264-5.

46. Rousset, Jean. "Le journal intime, texte sans destinataire ?" in Poétique, Paris, Seuil, 1983, no.56, pp.435-43.

47. Não se tratará aqui das diferentes representações que tais textos tiveram: das reflexões de santo Agostinho recicladas até a Escolástica e as de Rousseau na Revolução Francesa, no Romantismo e nas teorias políticas, no século XIX.

48. Deotte, Jean-Louis. "La Méditation philosophique. I. Méditation philosophique et méditation religieuse" in L'Univers philosophique (dir. André Jacob et préface Paul Ricoeur), Paris, P.U.F., 1989, pp.852-6.

49. Starobinski, Jean. op.cit., pp.259-60.

50. Aristóteles, Art Rhétorique (trad., intr., et notes par J.Voilquin et J.Capelle), Paris, Garnier, s/d, pp.3-411; citação: I,IV,14.

51. Aristóteles, I,II,5-6 in op.cit., p.15. A adequação da palavra do orador a fim de produzir paixão no ouvinte, segundo o efeito desejado (II,XIII,16), utilizando-se do lugar-comum (II,XVIII), onde o particular tem mais força que o geral e utilizar-se da própria vida como exemplo para tornar o discurso mais claro.

52. Aristóteles, I,III,I in op.cit., pp.29-31.

53. "Je forme une entreprise qui n'eut jamais l'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi." Cf. Rousseau, Jean-Jacques. Les Confessions, Paris, La Renaissance de Livre, s/d, I,I,vol.1, p.15.

54. O que equivale a "penetrar na própria interioridade, alcançar a consciência da liberdade e atingir o sentimento íntimo da vida, com o qual o homem teria consciência de sua unidade com os semelhantes e com a universalidade dos seres". Chauí, Marilena de Souza, "Vida e Obra" in Rousseau (Os Pensadores), 2o. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.XVI.

55. Rousseau, Jean-Jacques, Livre XI in op.cit., p.105.

56. "Quase todas (as obras de Agostinho) assumiram caráter polêmico, em decorrência dos diversos conflitos que o bispo de Hipona teve de enfrentar. Esse aspecto foi tão importante que levou São Posídio, amigo e biógrafo de Agostinho, a classificá-las conforme os adversários enfrentados: pagãos, astrólogos, judeus, maniqueus, priscilianistas, donatistas, pelagianos, arianos e apolinaristas". Pessanha, José Américo Motta. "Vida e Obra" in Santo Agostinho (Os Pensadores), São Paulo, Abril Cultural, 1979, p.XII.

57. Id., ibid., p.XIV.

58. Para os céticos, de onde Agostinho aproveita a concepção sobre os sentidos, "não se poderia encontrar qualquer fundamento para a certeza, já que os sentidos forneciam dados variáveis e, portanto, imperfeitos". Cf. Id., ibid., p.XV.

59. Agostinho se vale da concepção platônica que vê a alma hierarquicamente superior ao corpo e o homem como alma que se serve de um corpo.

60. Aproveita-se da alegoria da caverna de Platão: os objetos exteriores são vistos quando iluminados pela luz do

sol, do mesmo modo as verdades eternas são inteligíveis pela luz divina. Não se trata, porém, de afirmar que o homem não teria um intelecto próprio. Ao contrário, a iluminação divina o levaria a conhecer a ordem natural estabelecida por Deus entre as coisas do mundo e as realidade inteligíveis.

61. " A medida que as idéias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração entram em atividade, o gênero humano continua a domesticar-se, as ligações se estendem e os laços se apertam. Os homens habitam-se a reunir-se diante das cabanas ou em torno de uma árvore grande; o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tornam-se distração, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço." Cf. Rousseau, Jean-Jacques. "Discurso sobre a origem e fundamentos da Desigualdade entre os homens" (trad. Lourdes Machado) in Rousseau (Os Pensadores), 2o.ed., São Paulo, Abril Cultural, 1978, p.263.

62. " Ergueu-se entre o direito do mais forte e o do primeiro ocupante (da primeira propriedade) um conflito perpétuo que terminava em combates e assassinatos". Cf. Id., ibid., p.268.

63. Id., ibid., pp.269-70.

64. Tais como: " a capacidade de desenvolver-se mais rapidamente, a ampliação dos horizontes intelectuais, enobrecimento dos sentimentos e elevação total da alma." Cf. Chauí, Marilena de Souza. "Vida e Obra" in op.cit., p.XIV e também salientado por Starobinski, Jean. "Le style de l'autobiographie" in op.cit., p.265.

65. Chauí, Marilena de Souza. "Vida e Obra" in op.cit., pp.XV-XVI.

66. Pessanha, José Américo Motta. "Vida e Obra" in op.cit., p.XX.

67. "On obtient la persuasion par l'effet du caractère, quand le discours est traité de manière à faire apparaître l'orateur digne de confiance." Cf. Aristóteles, I,II,II in op.cit., pp.13-7.

68. Lejeune, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire" in Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, A.Colin, nov.'déc. 1975, no. 6, p.903. As teses de Philippe Lejeune, concentradas nesse artigo, encontram-se ampliadas em Le Facte Autobiographique, Paris, Seuil, 1975 e muitas são revisitadas num outro livro Moi aussi, Paris, Seuil, 1986.

69. Lejeune, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire" in op.cit., p.903.

70. "Tout se passe comme si la fonction institutionnelle de la littérature critique sur les genres lui rendait difficile de penser l'histoire. Le découpage de l'objet, la recherche des invariants, le désir du normatif et théorique, sans compter la fixation affective sur l'objet étudié, l'amènent à regreter au second plan, et à envisager dans une perspective mal centrée, tout ce qui relève de l'histoire: la relativité et la variabilité". Cf. Id., ibid., p.904.

71. Id., ibid., pp.924-7.

72. Assim, para Lejeune, a definição de autobiografia seria: "récit rétrospective en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité". Cf. Lejeune, Ph. "Le pacte autobiographique" in Poétique, Paris Seuil, 1973, no. 14, p.138.

73. Como um bom exemplo de crítica às teses de Lejeune, no que se refere à "arbitrariedade" de seus critérios: Gusdorf, G. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire" in Revue d'histoire littéraire de la France, nov./déc. 1975, no. 6, pp.957-1001.

74. Id., ibid., p.990.

75. Lejeune, Ph. "Autobiographie ..." in op.cit., p.94. Demonstra como a "função normativa" produz critérios pré-determinados que passam a dirigir a "arte da autobiografia". Chega a citar uma série de obras que fornecem os procedimentos "adequados" àquele que deseja redigir um texto autobiográfico. Cf., pp.915-6.

76. Id., ibid., pp.917-8.

77. Jauss, Hans-Robert. Pour une esthétique de la réception (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978. Mais precisamente: "Postface: L'esthétique de la réception: une méthode partielle", pp.243-62.

78. Id., ibid., p.246.

79. "... tel est le démarche herméneutique, partir de la question que nous pose aujourd'hui la réponse de l'interprétation traditionnelle pour remonter à la question initiale telle qu'on peut la reconstituer hypothétiquement, et aboutir, à travers les changements d'horizon correspondant aux 'concrétisations' successives, jusqu'à la question ainsi renouvelées que le texte 'implique pour nous', qu'il nous faut poser aujourd'hui et à laquelle le

texte répondra implicitement - ou ne répondra pas." Cf. Id., ibid., p.248.

80. Chartier, Roger. "Textos, impressos, leituras" in A História Cultural. Entre Práticas e Representações (trad. Maria Manuela Galhardo), Lisboa, Difel, 1990, p.121.

81. Id., ibid., pp.124-31.

82. Id., ibid., pp.125-6. Vai na mesma linha: Carlo Ginzburg, O Queijo e os Vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição (trad. Maria Betânia Amoroso), São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

83. Neste capítulo Chartier expõe as transformações (materiais e comerciais) de textos que compuseram os catálogos da *Bibliothèque Blue*: a passagem de um texto determinado, dado a ler num determinado tipo de objeto impresso para outro, variando segundo a representação que os editores tinham das competências e expectativas culturais de seus possíveis leitores. Cf. pp.128-139.

84. Chartier, Roger. "Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais" in op.cit., pp.24-7.

85. Chartier, Roger. "Textos, ..." in op.cit., p.128. A edição coletiva das comédias de Molière ocorreu, primeiramente, em 1664, formando dois volumes. Outra edição surgirá, em 1666, sendo esta a primeira com paginação contínua. A edição de 1673, em sete volumes, reimprime as mesmas peças das primeiras edições com os acréscimos citados por Chartier. Cf. Maurice Rat, "Editions" in Théâtre Choisi de Molière, Paris, Garnier, s/d, pp.XXIX-XXXI.

86. Lejeune, Ph. "Le pacte ..." in op.cit., pp.140-1.

87. Id., ibid., p.138. A situação para o autor seria a de identidade com o narrador e a posição do narrador de identidade com a personagem principal.

88. Id., ibid., pp.147-8.

89. Este será o tema do capítulo III.

90. Lejeune, Ph. "Le pacte ..." in op.cit., p.155.

91. Essa perspectiva é estudada por Chartier em relação à história cultural, onde procura identificar como em "diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler", pois "as representações do mundo social (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos com a posição de quem os utiliza". Cf. Roger Chartier,

"Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais" in op.cit., p.17.

92. Veyne, Paul. "L'objet de l'histoire. 2. Tout est histoire, donc l'Histoire n'existe pas" in Comment on écrit l'histoire (Suivi de Foucault révolutionnaire), Paris, Seui, (Histoire), 1978, p.23.

93. Veyne, Paul. "L'objet de l'histoire. 3. Ni faits, ni géométral, mais des intrigues" in op.cit., p.35.

94. Chartier, Roger. "O passado composto. Relações entre filosofia e história" in op.cit., p.86.

A IDENTIDADE DA NARRATIVA HISTÓRICA E FICCIONAL E A
AUTOFIÇÃO

A IDENTIDADE DA NARRATIVA HISTÓRICA E FICIONAL E A

AUTOFICÇÃO

A apresentação feita por Carlos Drummond de Andrade de Baú de Ossos fornece índices valiosos para a recomposição do quadro da família paterna no início de "setentriso". Por mais sigilo que quisesse ter mantido a respeito de suas memórias, em agosto de 1969, já se sabia que Pedro Nava as escrevia (1). Ao que parece, a nota em jornal o pegou de surpresa e por sugestão dos amigos Francisco de Assis Barbosa e Fernando Sabino, Nava preferiu editar Baú de Ossos até o "Rio Comprido" (seu quarto capítulo), deixando os dois outros capítulos da sua continuação para o segundo volume de memórias; respectivamente, "Morto do Imperador" e "Serra do Curral" (2). Na época em que escrevia o "Engenho Velho" (terceiro capítulo do Baú do Cativo), Nava anexou, nas páginas de seus originais, algumas notas saídas na imprensa que antecipavam o Baú de Ossos ou dele faziam alguns comentários. Apesar dessas observações preliminares, grande parte do público não conhecia aquele médico - tornado memorialista - senão por alguns poemas publicados esparsamente em jornais ou coletâneas e por algumas ilustrações em livros ou na imprensa (3).

A mesma euforia da acolhida do público em relação ao seu primeiro volume de memórias pode ser percebida no "Baú de Surpresas" de Carlos Drummond de Andrade, que apresenta o volume. O amigo íntimo não deixou de tornar público o espanto: "Como foi que o danado deste homem, preso a atividades profissionais duríssimas, que lhe

granjearam fama internacional, consegue ser o escritor galhardo, lépido, contundente, que é? Por que não quis manifestar-se até agora senão em circunstâncias esporádicas, quando a isso o obrigava o recebimento de uma láurea ou levado pelo desejo de homenagear um amigo?" (4). Drummond, ao mostrar-se surpreendido, fornece ao leitor pistas de alguns dos pontos centrais de construção das narrativas do Bau de Ossos. A narrativa presentifica, efetivamente, "uma multidão antiga de vivos" - seus parentes já mortos - inserindo-os, segundo Drummond, no espaço e no tempo "em que suas vidas se situavam (...). Pessoas, lugares, dias, fatos e objetos começam a delinear-se, a desvendar-nos sua fisionomia e correlação, sua profunda unidade cultural, humana...". Os ancestrais reanimados, contraditoriamente e, por isso mesmo, sempre em tensão, não deixam nunca de dormir "profundamente", deslocando o narrador deste tempo do passado para o do seu presente: um observador de um outro tempo e de um outro lugar que procura reconstruir algumas histórias de sua família. São reanimados - e dormem profundamente -, desfilando "de maneira tão sugestiva que os julgamos nossos contemporâneos, seja porque avançaram até nós, seja porque nos transportamos até eles, à deriva da leitura envolvente" (5).

A presentificação das narrativas das Memórias é um recurso constante, pois ajuda a criar tensões em que se apresentam as personagens, tornando o narrador uma espécie de testemunha do tempo em que não viveu. As personagens (6) mostram-se em primeiro plano, deixando o eu deslocado: o narrador as apresenta procurando inseri-las num quadro familiar no qual sua posição é determinada em relação a outras personagens anteriormente esboçadas. E através de pactos constantemente refeitos (mais adiante será questionada a qualidade desses pactos e como podem ser compreendidos, não somente em relação a essa primeira

narrativa, como nas seguintes) que o narrador procura apresentar as histórias de suas personagens. Tais pactos, muitas vezes, vêm reforçados por epígrafes escolhidas por Nava, mas nem sempre isso ocorre. Um bom exemplo de inserção de epígrafe que induz a uma leitura e, no decorrer da narrativa, obriga o leitor a repensá-la, pode ser visto na abertura do "Setentrião": "Eu sou um pobre homem de Fóvoa de Varzim"... Eça de Queiroz). Supõe-se que o narrador, ao iniciar sua narrativa com "Eu sou...", procurará não perder a si mesmo de vista, numa identidade evidente entre aquele que narra e sobre aquele que se está narrando. Esta primeira hipótese, entretanto, é descartada logo de início, quando o leitor percebe que o narrador quase desaparece enquanto personagem e passa a depor sobre um tempo em que não viveu, fazendo-se dele - ficcionalmente - sua "testemunha":

"Somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza."
(Baú de Ossos, I, 29)

O eu é deslocado e desfilam na narrativa personagens que vão compor o quadro familiar da linha varonil de Pedro Nava. Se, por um recurso ficcional, o narrador passa a "testemunhar" o passado - presentificando-o - não deixa de mostrar, entretanto, que tudo o que é resgatado (personagens, ruas, objetos, histórias) pertence a um determinado momento do passado no qual as personagens permanecem fixas na representação que constrói como um observador que não pertenceu àquela época. As histórias familiares são entrecruzadas com referências políticas, sociais, culturais ou, até mesmo, pitorescas, como a das "bonecas inteiras" ou "bonecas completas" do Maranhão (Baú de Ossos, I, 31). O trajeto de seu avô, Pedro da Silva Nava, de sua casa até o trabalho, na cidade do Rio de Janeiro, no final do século passado (Baú de Ossos, I, 81-90), é um exemplo

- dentre muitos outros - de como nas Memórias determinados pormenores do passado são compreendidos: a referência à história é feita com base em perspectivas que procuram reconstruir um passado como verossímil (7).

Tal afirmação só pode ser feita, por um lado, a partir da reflexão sobre em que limites se pode sugerir uma leitura de suas narrativas - "anfíbias" - recorrendo à historiografia contemporânea e, por outro lado, verificar se Nava leva ou não ao limite as convenções sobre a autobiografia - evidenciando que se vale da opção, sempre à mão, da ficção. A escolha da primeira narrativa do "Setentrião" foi feita por ser a inauguração das Memórias e, já de início, colocar em xeque sucessivamente os protocolos de leitura quanto ao gênero. Em primeiro lugar, porque os "testemunhos" do eu dos momentos narrados se dão, em sua maioria, por um artifício ficcional a fim de torná-los verossímeis. Pedro Nava, rigorosamente, não viveu nem testemunhou a maior parte dos eventos e as personagens principais não são o autor nem se identificam com o narrador. Verifica-se, em segundo lugar, que, a partir dos entrecruzamentos das fontes disponíveis e por um efeito de justaposição simultânea dessas fontes, não se fala do passado, mas se constrói dele possíveis representações. E, por fim, porque obriga o leitor, já no primeiro volume, a tratar as Memórias da forma "anfíbia" como elas se apresentam e não como documento que mostra como "realmente" era a vida no Maranhão, Ceará e Minas Gerais, no século passado ou - mais adiante - como "realmente" se comportaram os modernistas mineiros em 1925 ou como se pode fazer um perfil da personalidade de Pedro Nava.

As narrativas das Memórias podem fornecer pistas que sugerem como talvez tenha sido a vida de

um determinado grupo familiar em São Luís do Maranhão ou no Rio de Janeiro, em meados da segunda metade e do final do século passado. Aquele que se propuser a reconstruir uma ou outra cidade, nesse período, poderá entrecruzar algumas das referências ali feitas com outras que coletou. Por mais documentos que tenha em mãos, por mais registros comprovadamente datados que disponha, estará compondo uma narrativa, que se submeterá a regras de seleção, ordenação e de composição que evidenciarão, para um leitor futuro, o lugar de onde fala (8). As observações seguintes devem ser lidas em relação àquelas feitas anteriormente sobre a autobiografia. Dessa forma, o fragmento do *móbile* lá escolhido - a autobiografia - permanece ainda como ponto de reflexão. Dessa forma é que se questiona sob que perspectiva se pode estabelecer laços - até agora separados - entre história e ficção, recorrendo a um dos estudos de Paul Ricoeur sobre a função narrativa (9).

Paul Ricoeur expõe, como uma de suas principais preocupações, a dicotomia existente onde, de um lado, se observa narrativas com pretensão à verdade (comparadas aos discursos científicos) como a história e os gêneros literários conexos da biografia e da autobiografia e, de outro lado e em oposição, narrativas ficcionais (como a epopéia, o drama, o romance, a novela, o cinema e as artes visuais). Sua investigação se inicia a partir da seguinte hipótese de base: "il existe une unité fonctionnelle entre les multiples modes de genres narratifs. (...) le caractère commun de l'expérience humaine qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prends du temps, se déroule temporellement; et ce qui déroule dans le temps peut être raconté" (10). Ao tratar a qualidade temporal da experiência humana como referente comum da história e da ficção, Ricoeur torna

ficção, história e tempo uma única problemática, levantando, em decorrência, uma outra questão sobre a função narrativa: a de "mettre à l'épreuve la capacité de sélection et d'organisation du langage lui-même, lorsque celui-ci s'ordonne dans des unités de discours plus longues que la phrase que l'on peut appeler de textes " (11).

O texto é entendido como mediação entre o vivido e o ato narrativo de dois modos simultaneamente: como unidade de significação atual (a frase) e como princípio de organização extra-textual, explorado pela narração sob todas as formas. " On peut appeler *poétique* - à la suite d'Aristote - la discipline qui traite des lois de composition qui se surajoutent à l'instance de discours pour en faire un texte qui vaut comme récit ou comme poème ou comme essai. (...) Aristote designe cette composition verbale du *mythos*, terme qu'on traduit par 'fable' ou par 'intrigue' ". Ricoeur se interessa por sua operação ou "mise-en-intrigue" (encenação em forma de intriga) que "consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable une histoire 'complète et entière' (1450b 25), ayant commencement, milieu e fin " (12), conforme a poética aristotélica: uma ação é compreendida em relação ao começo da história que inaugura, como meio, se provocar mudanças e como fim, se concluir o curso de sua ação, provocando no ouvinte a piedade ou o terror.

E esta a noção que Ricoeur tentará sustentar em sua investigação, mantendo seu traço fecundo no caráter inteligível da intriga, apresentado como um conjunto de combinações pelas quais eventos são transformados em história. A intriga é vista, portanto, como mediadora entre o evento e a história, sendo que o evento é, ao mesmo tempo,

uma ocorrência qualquer e um componente da narrativa; é uma unidade inteligível que compõe circunstâncias, objetos e meios, iniciativas, consequências e não vontades; é o ato que compõe os ingredientes da ação humana - que permanecem heterogêneos e discordantes - na experiência ordinária.

Alguns problemas tornam-se evidentes ao se incorporar a noção de intriga à historiografia e o primeiro deles advém da preocupação da história (enquanto disciplina) em não perder as suas especificidades entre as ciências humanas, procurando ser capaz, contudo, de gerar uma busca de novos objetivos, captando para si estratégias de investigação de outras disciplinas (13). Não separar história e narrativa do caráter inteligível da intriga é reconhecer a distância entre a narrativa e a experiência viva. De uma forma simplificada: a vida é vivida e a história é narrada: "Il en résulte de ce caractère intelligible de l'intrigue que la compétence à suivre l'histoire constitue une forme très élaborée de compréhension" (14). Os modelos explicativos utilizados por muitas abordagens históricas procuram não deixar evidente que as leis emprestadas para tais abordagens advêm já de uma significação histórica. A história não pode, portanto, romper com a narrativa "parce qu'elle ne peut rompre avec l'action qui implique des agents, des buts, des circonstances, des interactions et des résultats voulus et non voulus. Or l'intrigue est l'unité narrative de base qui compose ces ingrédients hétérogènes dans une totalité intelligible" (15). A encenação em forma de intriga é entendida como uma operação do conhecimento que possibilita a inteligibilidade do fenômeno histórico.

Em segundo lugar, o outro problema a ser enfrentado seria o de se compreender a ficção a partir da

noção de intriga aristotélica. Ricoeur deixa de responder - nesse ensaio - às críticas dos estruturalistas que vêem em seu trabalho de pesquisa um apego demasiado à cronologia aparente da narração. Prefere ater-se à crítica que contesta a evolução do romance contemporâneo com base na sua escrita: uma prova do fracasso de todas as normas, de todos os paradigmas recebidos da tradição, afirmando ainda que a noção de intriga desaparece na descrição. Para Ricoeur, tais críticos confundem a noção de paradigma e de obra singular. Haveria, segundo Ricoeur, um fenômeno fundamental - o da alternância entre inovação e sedimentação - que torna possível o fenômeno do "desvio" evocado por essa parte da crítica. Ricoeur chama de paradigma "des types de mise-en-intrigue issus de la sédimentation de la pratique narrative elle-même. (...) Mais il faut comprendre que la déviance elle-même n'est possible que sur le fond d'une culture traditionnelle qui crée chez le lecteur des attentes que l'artiste se plaît à exciter et à décevoir. Or ce rapport ironique ne saurait s'instaurer dans un total vide paradigmatique. (...) Seule est pensable une imagination réglée " (16).

O terceiro problema, segundo Ricoeur, é o da referência comum da história e da ficção no fundo temporal da experiência humana. Se, de um lado, só o historiador parece se referir ao real (mesmo que seja um real passado), contraditoriamente, o romancista não se vale da prova material do documento e dos arquivos. À perspectiva de Ricoeur não é a de afirmar que a ficção não tenha referencial e a história se refira ao real passado do mesmo modo que as descrições empíricas do presente. Parte do pressuposto de que todos os sistemas de símbolos contribuem para configurar a realidade: "Plus particulièrement, les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse, informe, et à la limite

muette. (...) c'est dans la capacité de la fiction de configurer cette expérience temporelle quasi muette qui réside la fonction référentielle de l'intrigue". Ricoeur procura recuperar a noção de fábula como *mimesis* da ação: a fábula constrói esquemas de inteligibilidade a partir dos recursos ficcionais. Entretanto, "l'action imitée est une action seulement imitée, c'est-à-dire feinte, forgée. Fiction, c'est *fingire* et *fingire*, c'est faire. Le monde de la fiction, en cette phase de suspens, n'est que le monde du texte, une projection du texte comme monde": mundo do texto que se encontra entre a pré-compreensão do mundo da ação e a transfiguração da realidade cotidiana operada pela ficção. "Mais, même le rapport le plus ironique de l'art à l'égard de la réalité serait incompréhensible si l'art ne dérangeait pas et ne ré-arrangeait pas notre rapport au réel" (17). Descarta, por um lado, o primado da subjetividade do autor e do leitor, pensando o texto como refiguração da experiência e nas suas possibilidades semânticas. A apropriação de tal texto é entendida como mediação no sentido de "se comprendre, c'est comprendre devant le texte et recevoir de lui des conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la lecture " (18). Por outro lado, recusa-se a ver o texto a partir de uma análise estrutural dos signos característicos da língua, preferindo encará-lo como discurso.

Ocorreria o mesmo com a história, segundo Ricoeur, pois a referência própria da história mantém um parentesco com a ficção no sentido de que o passado é "inverificável". "En tant qu'il n'est plus, il n'est visé qu'indirectement par le discours de l'histoire". A reconstrução do passado pela história, combinando a coerência narrativa com a conformidade dos documentos e produzindo intrigas autorizadas ou proibidas, é obra de interpretação. O jogo complexo entre referência indireta ao

passado e referência produtora da ficção não cessa de refigurar a experiência humana na sua dimensão temporal (19).

A partir da identificação da narrativa histórica com a narrativa ficcional, o que se problematiza é o próprio conceito de "realidade" aplicado ao passado. Se, mesmo variando a encenação em forma de intriga e relevando a criação singular (como, por exemplo, a produção literária), a história julga poder reconstruir "objetivamente" o passado porque "sua 'verdade' é garantida por operações controláveis, verificáveis, renováveis" - na medida em que qualquer pessoa pode reproduzi-las se lançar mão das mesmas técnicas - contudo, o que procura é assegurar "a objetividade das técnicas próprias de cada disciplina - sejam elas filológicas, estatísticas ou informáticas - para eliminar as incertezas inerentes ao estatuto do conhecimento que ela produz" (20). Dito de outra maneira: "mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explicita ou implicitamente, a série de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural" (21).

A "prova" na investigação histórica está descartada e se procura, em contrapartida, validar os discursos históricos como "possíveis, prováveis, verossímeis" a partir das relações estabelecidas pelo historiador entre os "vestígios documentais" e os "fenômenos

indiciados por ele": procura-se articular "as representações manipuláveis hoje em dia e as práticas passadas que elas designam". Trata-se de uma outra estratégia de investigação que procura a pertinência desses vestígios como "representação das práticas e práticas de representação" (22). A "certeza" do método que se baseava no "verdadeiro", no "real" - conforme se situava a história dentre as ciências humanas - a difícil tarefa de se escrever a história, nos dias de hoje, estaria em admitir como princípio a incerteza que leva à produção hipotese a partir de índices e, no relativismo, identificar-se com a ficção.

As observações acima sobre a função narrativa e por qual perspectiva a narrativa histórica se identifica com a narrativa ficcional atendem à indagação do leitor das Memórias de Pedro Nava no sentido de sugerir por quais critérios podem ser lidas as suas narrativas "anfíbias". Ajudaria a explicitar por quais "truques" a mão paciente as compõe: no entrecruzamento dos vestígios representantes de um passado com enunciados produzidos paralela ou anteriormente. Nesse entrecruzamento, abole-se a noção de valor: uma certidão de nascimento é tão importante para a composição da narrativa quanto uma estória transmitida do velho para o moço, assim como o silêncio, o vazio ou uma associação livre de idéias. As Memórias produzem representações possíveis de vários momentos passados, cuja explicação tem pertinência se entrecruzada com outras. Se essa perspectiva procura possíveis respostas para o leitor de hoje das Memórias, não se pode esquecer, entretanto, que elas foram construídas sob um outro enfoque no qual o historiador é aquele que deve se ater à verdade e o ficcionista tem o dever de imaginar (23).

Parentes, amigos, ruas, histórias, objetos saem da fixidez do retrato (ou da morte) - na primeira narrativa do "Setentrião" - reanimados pelo narrador, sem que as personagens percam a sua qualidade "de coisa mineral dos cemitérios" (Bau de Ossos, I, 24). Da morte, conforme a sua máscara mais frequente nas Memórias de "velha dama insaciável", as personagens dessa narrativa têm dela uma espécie de refiguração favorável na analogia com o "dormem profundamente". O narrador faz com que os ossos de seu baú adquiram alma, vida, referindo-se à morte, na sua face inexorável, no final dessa narrativa, com a morte do avô após a epígrafe, retirada do epitáfio de François Villon: "Nous sommes morts, âme ne nous haire". Nada, entretanto, na "multidão antiga de vivos" dessa narrativa, faz lembrar outros modos tão frequentes de suscitar os mortos nas Memórias:

"Muitos já mortos... Lembrá-los é como se os tivesse invocado e logo eles chegam e me olham. (...) Estão todos vestidos com funéreo decorum. Só que suas roupas escuras estão empapadas duma umidade xaroposa que os torna brilhantes como varejeiras, os besouros, as joaninhas e as bolas de vidro do Natal. Tiveram o zelo de recuperar a feição da época da fermentação butírica a única favorável à semelhança guardada precariamente até começar o desmancho da forma. Dão a impressão de ossos, de serem só o contorno de sua antiga massa - película aqui e ali arrombada, a que faltam pedaços, como às figuras trafuradas de Salvador Dali. Todos têm nas mãos seus rosários, flores secas coladas à boca, aos olhos, às narinas. Uns trazem restos de terra, pataracas de lama e cal nas calças, nos jaquetões. Têm o bom-tom de aparentar não perceberem o meu pasmo nem meu horror. Parece que se esforçam para que eu não pense no mal que me fizeram morrendo. Timbram em proceder de jeito que me leve a deslembrar a consciência que tenho da coisa solitária e viciosa a que eles se entregaram depois de mortos. PORQUE EU SEI PERTINENTEMENTE DA SUA DECOMPOSIÇÃO."
(Galo-das-Trevas, "Negro", 30-1)

E, de outra maneira, alguns desses mesmos amigos são reanimados pela narrativa que os torna jovens, alegres e "vivos", nos seus vinte anos, nos anos vinte:

"Mas à medida que os anos correm sobre o desaparecimento desses amigos exemplares (tão cedo! meu Deus! tão cedo) - um mecanismo generoso de minha memória vai apagando essas imagens de degradação e de fim - só deixando subir-me à tona da lembrança aqueles irmãos como eles eram na aurora daquela noite daquela cervejinha."
(Beira-Mar, I, 54)

E por esse "mecanismo generoso" que o narrador, ao evocar seus ancestrais, procura situá-los na luz, nos sons, como se estivessem diante do leitor em plena vida. A atmosfera lúgubre do passeio solitário do narrador em seu apartamento, à espera da visita de seus fantasmas, está distante daquela da casa de sua avó Nanoca, inundada pela luz da manhã, com o calor do sol do meio-dia, no silêncio forçado para a sesta de seu avô e pela retomada dos ruídos domésticos quando ele acorda. O movimento da casa é cuidadosamente restituído - como por magia, fazendo com que a atmosfera reinante lembre a de contos de fadas, onde o menor movimento contrário faz perder o encanto - por meio de frases atoladas de descrições: pormenores que se justapõem (nomes de lugares, de frutas, de doces, referências a inúmeros objetos e a diversas atividades), numa composição que procura matizar o maior número possível de cores e a maior variabilidade de tons, o leitor é levado a compartilhar da posição de observador privilegiado com o narrador (24):

"A vida começava com o sol, na casa de Dona Nanoca. Segundo o velho costume de Fortaleza, as visitas afluíam de manhã. Havia de dar-lhe atenção, ao mesmo tempo que estar de olho na freguesia das mulheres e homens

que vinham de Caucaia, Mucuripe, Porongaba e Mecejana com suas atas, caixas, mangueiras e pitombas, com seus legumes e ovos, com seus beijos e carícias, com seus caranguejos, camarões e peixes, com as cascas do juá, com o calvado e mais as cordas, fitas, unipemas, quengas, abanos, cera e vasacouras de carabó e as rendas, as redes, os crochês e os labirintos. (...) Mas os vendedores tinham de abrir seus castos, seus baús, seus amarrados, seus embranços e suas aratacas para mostrar o que tinham, para as donas-de-casa aparecerem, para conversar e contar novidades, para trocá-las com outros mexicanos."

(...)

"O céu, sem uma nuvem, é lindo e desolado como um deserto. Fica o sol a pino despejando luz tão branca e densa que se tem a impressão de vê-la descer em lenta pulverulência. O calor do meio-dia seria insuportável sem o vento que não para. Ele entra pelas portas e janelas abertas - em corrente, em tromba, em golpes, em jufadas e rodadoiros e numa de suas rajadas chega o moreno amado, vestido de claro, colarinho largo e o vasto chapéu Manilha que lhe empastou, na testa, a cabeleira revoltada. É a hora da sesta e do café (...). A alcova fechada conservou a doçura da noite. A rede é branca e fresca na penumbra..."

(...)

"Fora da camarinha também tudo parou. O vento ficou esperando, amarrado na soleira da porta. A esposa anda de meias (...); as criadas deslizam descalças (...). Solidificou-se o silêncio enorme que parece feito de cera plasmável onde ficaram guardados os ruídos-lares que dentro em pouco vão ser libertos."

(...)

"Mas o princípio acaba. Ao mesmo tempo derrete-se o silêncio e começam a despenhar as notas da sinfonia doméstica onde se combinam os ritmos que anteciparam as batidas de jazz: há passos no chão, palavras e risos no ar, raspar de raios, almotarizes socando, chitar de moendas, metais areando, ribombo de roupa esovada na tina, feijão voltando do alto e tamborilando nas panelas."

(Belo de Oros, I, 41-6)

Percebe-se, nesse momento do "Setentrião", que as estórias do "ouvir dizer" (que ajudaram a constitui-lo) se mantêm fiéis à sugestão do poema de Bandeira, inserido na abertura do volume. Os ancestrais são reanimados na perspectiva do menino que escutava atentamente as estórias sobre seus familiares contadas pelo velho, e que

"...vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente."
(Baú de Ossos, I, 24)

Após o verso do epitáfio de Villon, após a agonia e morte do avô, todos que ressurgiram reanimados voltam ao imobilismo, sendo que a evocação do tema - "dormem profundamente" - será mantida ao longo do Baú de Ossos. A personagem do avô é construída a partir do "fantasma favorável" que permaneceu na família (Baú de Ossos, I, 34) sem, no entanto, perder de vista que quem narra compõe um quadro cuja paisagem é:

"...impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas ..."
(Baú de Ossos, I, 50)

A recomposição dos quadros da família paterna é submetida a três tempos distintos no passado que se interpenetram: o passado vivido pelos ancestrais (narrado por aqueles que o testemunharam ou o receberam como estórias de "ouvir dizer" e dessa maneira também o transmitiram); as lembranças das estórias que o narrador ouviu, narradas por aqueles que as protagonizaram e que chegou a conhecer ainda

vivos entrecruzadas com as suas próprias lembranças ("Não preciso recriar o sobrado de Joaquim Feijó de Melo porque este eu conheci. Basta recordar. Nele entrei pela primeira vez, em 1905, com pouco mais de dois anos, quando fui ao Ceará para me batizar" . Baú de Ossos, I, 53) somados, ainda, ao presente que compõe a narrativa. Tempos que se interpenetram da mesma forma que Nava submete seu narrador às práticas simultâneas da arqueologia, paleontologia e memorialística. Tempos que não perdem sua autonomia e cujo entrecruzamento só é possível porque a narrativa é concebida como anfíbia, ou seja, indistintamente, os olhos do presente observam o passado como um historiador e como um romancista (25).

Deve ser questionado, conseqüentemente, como podem ser compreendidas - sob a perspectiva interna das Memórias - as suas personagens que existiram *de fato* extra-textualmente? O que dizer dos momentos em que o narrador se identifica com a personagem principal que é idêntica ao autor e cujo resgate de seu passado abusa da ficção? Como definir uma narrativa na qual o registro em primeira pessoa cede lugar ao feito na terceira pessoa e a personagem principal é um alter-ego do narrador que procura sustentar-se até o final do sexto volume, cujas referências extra-textuais estão coladas à vida de Pedro Nava e algumas personagens (pessoas que existiram *de fato*) tiveram seus nomes e circunstâncias adulterados, segundo o próprio narrador? E como tratar as narrativas cuja referência extra-textual é o vivido ou testemunhado por Pedro Nava e o tratamento se assemelha àquele destinado ao vazio e aos silêncios? A matéria vinda da memória, nesses casos, está sujeita a variações e quando transformadas em narrativas não vêm em estado puro, mas em camadas ou transmutadas pelo esquecimento:

"Uns fatos voltam ao sol da lembrança com a rapidez dos dias para os mundos de pequena órbita. Vivem na memória. Perto do astro-rei, como Vênus e Marte. Há os distantes, como Saturno. Outros, cometas, passam roçando e queimando; depois somem em trajetórias mergulhadas nas distâncias espaciais do esquecimento. Tocam, com suas caudas, galáxias perdidas na mais progigiosa altura das alturas; voltam, novamente, ameaçando arrasar tudo como rabo de fogo."

(Raú de Ossos, III, 277)

"Pela primeira vez, nessas andanças senti que um passado me seguia e comecei a explorá-lo detalhe por detalhe. Logo uma saudade, saudade de mim, de meus eus sucessivos começou naquela ocasião, uma saudade vácuo como a que tenho de meus mortos e que me surpreendi, dando ao *mim mesmo* também irrecuperável, como se eu fosse sendo uma enfiada de mortos - eu. Tudo tão recente mas já tão longe e logo deformado. (...) Já minha memória começava a mentir, sobretudo para mim e eu fazia os primitivos que representavam Cristo, a Virgem, São José, os Magos, os Pastores, com as roupas e o decor do tempo deles, pintores. Era impossível lembrar o passado sem sobrepor-lhe uma camada do presente ... Mas eu procurava."

(Chão de Ferro, IV, 287)

E o que dizer das lembranças de Belo Horizonte, dos momentos que antecederam a Revolução de 30 na capital mineira, evocados pelo narrador - levando-se ainda em consideração que a personagem principal deixa de ser Pedro Nava para se tornar José Egon Barros da Cunha ?

"Os poucos belorizontinos ainda vivos por aí que conheceram sua cidade naquele longínquo fevereiro de 1930 em que está a presente narrativa, lembram-se dela como de um burgo submerso da Atlântida, coisa que não existe mais senão na sua imaginação, nas velhas crônicas e nas fotografias amareladas pelo tempo - é a sua *Belorizôntida* mergulhada no mar do tempo e tão incerta como o reino de Tule que ninguém sabe com certeza se era na Islândia numa das insulas do grupo das Shetland ou também debaixo das ondas ... Como esse reino fantástico ("última Thule"), a Belorizôntida transformou-se num país ou ilha de fábula. Sabem onde ela acabava? Mais ou menos numa linha que apenas

excedia os limites da Avenida do Contorno salvo em promontórios como a Serra, a Fazenda da Cidade, o Calafate, o Carlos Prates, confins do Pípiripau, Bonfim. E tinha apenas 108.849 habitantes. Mas quando o Egon saiu de sua casa para procurar o Teixeira e saber das novidades, essa população parecia multiplicada nas ruas entupidas de gente e de boatos."

(Galo-das-Trevas, II, 452)

Mesmo o recreio, ritual de anos a fio no Colégio Pedro II e cujas referências a pessoas e lugares vêm amalgamadas ao esquecimento, foi reduzido a um só dia: somatória de todos os fragmentos lembrados e dos vazios do esquecimento:

"... não posso contar o recreio dos menores como ele era - pedra única pescada do poço fundo da lembrança. Tenho de descrevê-lo não como ele veio sendo, sucessivamente, mas como se me apresentam, estratificados, os três anos em que esse espaço e minha forma coexistiram no tempo. Assim lembro e superponho umas às outras as impressões que me ficaram de 1916, 1917, 1918. Estarei assim, dentro da verdade? Importa a verdade? Ah! Pilatos, Pilatos ... Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança? onde começa a ficção?"

(Balão Cativo, IV, 365-6) (26)

As lembranças dos amigos e colegas do Internato vêm como projeção numa tela imaginária, onde as persoangens surgem como as de um velho filme (Chão de Ferro, I, 41). As Memórias são construídas numa oposição clara entre a tarefa do historiador e a do memorialista, em que os anacronismos seriam imperdoáveis ao primeiro, sendo, contudo, "lote do memorialista e até seu direito" (Beira-Mar, II, 128). Há momentos, entretanto, em oposição flagrante àquela opção tomada pela ficção, nos quais o narrador procura estabelecer com o leitor uma espécie de pacto pela verdade, mesmo que essa verdade seja a sua perspectiva em relação a um evento qualquer:

"E com melancolia e depois de hesitar muito que entro nesse capítulo. Tive a tentação de pulá-lo. Estaria fazendo o que pode realizar o memorialista - segundo a opinião de Juarez Távora. Memorialista e historiador, dizia ele, são coisas diferentes. O memorialista conta o que quer, o historiador deve contar o que sabe. Não era possível suprimir o que tanto desencanto me trouxe. O máximo que posso fazer é narrar exatamente como foi, sem deixar transparecer meu juízo. O que tem de ser levado em conta é o do leitor que pode julgar - inclusive a mim." (Beira-Mar, IV, 378) (27)

O leitor é solicitado a refazer sistematicamente novos pactos com o narrador que antecipam o modo como as narrativas devem ser lidas. Tais pactos variarão segundo o maior ou menor grau de "ficcionalidade", segundo o maior ou menor entrecruzamento de fontes manipuladas e conforme a estória a ser narrada. Não se pode dizer, portanto, que exista nas Memórias um único pacto regulador (entre autor e leitor ou entre narrador e leitor). Pode-se dizer, contudo, que existem variações de pactos segundo a relação que o narrador estabelece com a verdade - sob a perspectiva, segundo as Memórias de que o historiador deve dizê-la sempre e que é direito do romancista a recriação, aproximando, frequentemente, o memorialista da segunda opção.

Denominar tais pactos como "autobiográficos" - segundo concebe Philippe Lejeune - seria inadequado, na medida em que a identidade entre autor, narrador e personagem principal não se estabelece como critério regulador de construção das Memórias. Por outro lado, não se pode afirmar que exista aqui um "pacto romanesco", em que condições são criadas, na narrativa ficcional, a partir dos mesmos procedimentos da produção autobiográfica. É por esta razão que Lejeune procura valer-

se de um critério extra-textual, procurando sair das discussões sobre o gênero, que se fundam, basicamente, na relação entre narrador e leitor (conforme foi exposto no capítulo anterior). O que se verificará é que Pedro Nava, de maneira indireta, procura manter um diálogo com essa tradição, mesmo num momento em que essa identidade parece desaparecer, como na primeira narrativa do "Setentrião", expondo seu narrador como personagem principal de maneira virtual. Se o critério, entretanto, é de natureza "anfíbia" deve-se verificar se há condições de denominar os pactos entre o narrador e o leitor de "autoficcionais" (deixando, por ora, de se tocar em questões específicas ao autor). Se, entretanto, as Memórias forem compreendidas a partir das observações feitas sobre a função narrativa, o termo "autoficção" se torna redundante. Ele não atende às indagações do leitor contemporâneo que vê as narrativas das Memórias como um discurso produzido a partir de um processo de seleção, organização (e composição) e, ao mesmo tempo, como um vestígio representante. Se se partir da identificação da narrativa histórica com a ficcional, o termo "autoficção" é absolutamente inócuo, pois apontaria uma diferença que não é vista como tal. A autoficção pode ser entendida, entretanto, segundo a maneira como as Memórias se denominam: na oposição clara entre o que produz um historiador e um ficcionista. Sugerir como autoficcional o pacto entre o narrador e o leitor (e não entre o autor e o leitor) poderia ser eficaz no sentido de ser uma espécie de alerta. Se deslocadas as reflexões sobre a função narrativa e conceber os pactos como autoficcionais, levaria sempre aquele que viesse a se aproximar das Memórias a compreendê-las segundo essa dupla perspectiva que se cruzariam, garantindo de forma intransigente que não se pode lê-las como um discurso sobre o "real" ou o "verdadeiro" em relação ao passado: Pedro Nava é idêntico ao narrador das Memórias ...; o Colégio Pedro II funcionava conforme o que se diz no Palácio Cativo e no Chão de Ferro ...; os modernistas e o

modernismo mineiro foram realmente como representados no Beira-Mar ... A "autoficção" atenderia, portanto, a demandas internas à própria maneira como as Memórias se concebem, conforme se verá a seguir.

Comentando uma carta de novembro de 1925 a Mme Scheikévitch, na qual Proust faz uma espécie de "resumo seletivo" da sequência de sua Recherche, Gérard Genette (28) reflete sobre esse resumo cuja função é a de anunciar (de modo privado, evidentemente) o que ainda se mantinha inédito para o público em geral. Resumo "retrospectivo" - se encarado sob a óptica de quem o faz, na medida em que trata de páginas recém escritas da Recherche - e "prospectivo" para a destinatária que obedece a dois princípios: uma resposta a um pedido de sua correspondente sobre o envelhecimento de Odette e uma apresentação da estória de Albertine (29). É um resumo que segue a norma de enunciação dos resumos descritivos, na medida em que elaborado no presente. No que se refere à pessoa, entretanto, aparece ora de forma autodiegética (narrador idêntico à personagem principal) ora heterodiegética (narrador diferente da personagem principal), numa espécie de autobiografia ou de um romance em primeira pessoa: "Vous venez Albertine quand elle n'est encore qu'une jeune fille à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec. Puis quand je la soupçonne sur des riens, etc" (30).

Se Proust emprega *je* em sua carta, deve-se lembrar que o herói da Recherche é anônimo. A maneira como Proust o faz, contudo, não se assemelha a um "romance" em primeira pessoa e nem se trata de uma autobiografia (conforme Genette compreende autobiografia numa comparação com As Confissões de Rousseau). Genette sugere uma terceira via de acesso para a leitura da

Recherche, a partir do sumário feito a Mme Scheikévitch: "Il faudrait décidément dégager pour la Recherche un concept intermédiaire, répondant le plus fidèlement possible à la situation que révèle ou confirme, subtilement et indirectement, mais sans équivoque, le 'contract de lecture' du sommaire Scheikévitch, et qui est à peu près celle-ci: 'Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes'. Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit: *autofiction*" (31).

E na contra-capá de seu romance Fils, após um breve resumo do enredo, que Serge Doubrovsky explicita de que maneira gostaria que fosse lido: "Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, ..." (32). Num ensaio posterior a Fils - Autobiographiques - Doubrovsky procura explicar de que maneira concebeu o termo *autoficção*, procurando se desviar de uma abordagem sobre o gênero autobiográfico propriamente dito. Para ele, as discussões sobre este tema variaram, recentemente, segundo a moda da "morte" do autor (entre os anos 1960 e 1970) e de seu recente "retorno". Encara a literatura como um "système de signes et de contraintes formelles, que le structuralisme nous a justement appris à reconnaître, mais ce qui met le système en branle, ce qui le mue, c'est ce qui l'émeut. (...) Il n'y

a de texte littéraire qu'animé par le mouvement de l'existence qui le porte" (33). Tal abordagem tem duplo suporte: as categorias gerais do "ser-no-mundo" heideggeriano (em que não vê sentido explicar o sujeito sem o mundo) (34) acrescidas de linguagem e concepções psicanalíticas (35).

Autobiographiques é dividido em duas partes: na primeira ("retrospection"), retoma reflexões já feitas em Corneille et la dialectique du héros e em La Place de la madeleine. Ecriture et fantasme chez Proust e, na segunda ("prospection"), procura interpretar a noção de autoficção que emprega para designar seu romance File (36). Segundo Doubrovsky, a autoficção foi forjada para o seu próprio uso, mas acabou ganhando fôlego ao ser utilizada por outros críticos na tentativa de denominar novos territórios na literatura contemporânea. Essa "prospection" mostra em que medida o percurso crítico feito em "Autobiographie/vérité/psychanalyse" pode favorecer uma investigação sobre a adequação de denominar autoficcional o pacto entre o leitor e o narrador nas Memórias de Pedro Nava.

Terminada a leitura de Baú de Ossos ou tendo percorrido os seis volumes das Memórias ou, até mesmo, tomando qualquer um de seus volumes a esmo, não importando a indicação de uma sequência nas capas ou, por fim, tendo lido algumas de suas narrativas sem qualquer critério de sistematização, qualquer leitor (o que conheceu Pedro Nava ou ouviu dele falar, ou dele leu algo a respeito, ou viu "certa vez" uma ou outra entrevista na televisão, ou só mesmo aquele que sabe de seu suicídio) fica impregnado pela característica "anfíbia" de suas narrativas. Afinal, como poderiam ser entendidas tais narrativas mantendo,

rigorosamente, as peculiaridades que a ligam ora à história ora à ficção simultaneamente ? Uma possível resposta - que seja fiel à manutenção de tais peculiaridades - pode ser dada tendo como contraponto a noção de autoficção sugerida por Doubrovsky.

As dificuldades de composição das narrativas das Memórias são sistematicamente explicitadas não somente pelos pactos refeitos por seu narrador, como também pelo fato delas tratarem de épocas e de lugares distintos uns dos outros e de personagens heterogêneas. Para escrever suas memórias, Pedro Nava recolheu documentos, fotos, pinturas, diários, cartas, mapas, desenhos, leu muito e indistintamente e a necessidade de um critério de seleção desse material pode ser suposto (indiretamente) pelo que se encontra guardado dos originais de Cera das Almas, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Lá está parte do material que, possivelmente, Nava daria forma para se tornar a sequência da versão inicial - já datilografada - deste volume. A dificuldade de tornar a narração de referências tão díspares deve-se somar a necessidade de adequá-las a um modo de narrá-las. Um dos "truques" encontrados por Nava foi o da introdução de epígrafes de modo sistemático ou a criação de espaços em branco entre uma e outra narrativa, assim como a introdução de sub-títulos de capítulos, anexos no final da edição e, por vezes, pelo abuso de notas de rodapé. A narrativa inicial do "Setentrião" é composta, por exemplo, a partir de um material diverso de "Campo de São Cristóvão" (no Chão de Ferro) ou de "Oeste Paulista" (no Círio Perfeito).

Nava dispunha, rigorosamente de algumas anotações, guardados e lembranças. Entretanto, as lembranças que se transformaram em narrativas no "Setentrião" não são

feitas somente com base nas vividas por seu autor. A narrativa é feita, mesmo assim, como se tivesse sido, na medida em que, engenhosamente, introduz seu narrador no tempo e no espaço de seus ancestrais e, em especial, nos do avô Pedro da Silva Nava e da avó Nanoca. Do mesmo modo, nas narrativas de momentos vividos por Pedro Nava, o narrador é levado a informar que também estas devem ser lidas de forma antídota. Nava procurou adequar o material que dispunha ao tom da narrativa: não é por acaso que a primeira narrativa do "Setentrismo", composta com base no "ouvir dizer", tenha epígrafes cujo foco central seja a língua (como se verá a seguir). Pedro Nava brinca com o leitor, pois mesmo após a introdução de epígrafes - que induziria o leitor a uma espécie de protocolo de leitura - faz com que o narrador aceite ou subverta o protocolo sugerido, gerando possíveis dúvidas quanto à veracidade da narrativa (e nunca quanto à verossimilhança).

Extrair, por exemplo, partes do Galo-das-Trevas e introduzi-las em um texto onde a história da Revolução de 30, em Minas Gerais, é reconstruída factualmente é, no mínimo, arrasar não somente com o trecho destacado, mas com as Memórias de um modo geral. Sempre, não importando em que narrativa o leitor estiver deitado, elas terão sua qualidade antiética, afastando, portanto, o pesquisador de tomá-las como "provas" das teses que procura defender. Criterioso seria o leitor que procura seguir o "truque" - e não o método - sugerido por Pedro Nava e sempre entrecruzar suas fontes a fim de construir sua narrativa tendo, também, como princípio a incerteza.

Voltando ao conceito de autoficção, uma das reflexões sobre a escrita autobiográfica é feita por Doubrovsky a partir de seus estudos sobre o discurso

psicanalítico (37), introduzindo a escuta feita pelo outro como forma do sujeito se compreender. No referido ensaio de Autobiographique, Fils também é discutido sob o ponto de vista da "estratégia" em relação ao gênero autobiográfico, "plus précisément par rapport à la notion de 'vérité' dont il se soutient, en contraste à toute 'fiction'" (38). Doubrovsky cria laços evidentes pelo título Fils e pelas terminologias a que lança mão, questionando algumas das teses de Philippe Lejeune sobre a autobiografia. Fils trata de momentos da vida de seu autor, cujo nome vem indicado, primeiramente, pelas iniciais e, logo depois, completo: "non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également: dans ce texte, je, c'est moi" (39).

Deve ser lembrado que um dos casos não analisados por Philippe Lejeune, em seu Pacte Autobiographique, trata do herói de um romance – concebido como tal – tendo o mesmo nome de seu autor. Ora, é esse justamente o que acontece em Fils, na medida em que Doubrovsky inscreve na sua capa a especificação "roman" quanto ao gênero, estabelecendo com seu leitor, a princípio, um pacto romanesco de leitura. Eventos e gestos, contudo, são retirados de sua vida e submetidos à "verificação": "La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de fourre-tour à la mémoire. Même les rêves cités et en partie analysés sont de 'vrais' rêves, consignés à mesure dans un carnet. La lettre de la soeur, racontant la mort de la mère, est une lettre de ma soeur" (40). Doubrovsky preferiu a denominação de romance na capa, pois, com ela se sentia autorizado a abandonar, quando fosse necessário, o discurso cronológico-lógico por uma divagação poética.

Em relação à autobiografia, onde o sujeito é mostrado a partir de um "olhar sobre si mesmo" – numa pretensão de produzir algo verídico com base no auto-conhecimento –, o espaço da sessão psicanalítica realiza um outro processo: o do auto-conhecimento que passa pelo reconhecimento do outro: o auto-retrato transforma-se, desse modo, em "hetero-retrato". A relação, porém, da autobiografia com a verdade, através da psicanálise, é pervertida por Doubrovsky no sentido de que procura vincular a experiência analítica ao texto num processo de desvelamento do verdadeiro em ficção. A ficção passa a ser compreendida como uma "história" qualquer, cuja "realidade" é o discurso em que se desdobra (41).

A inclusão de "roman" na capa de Fils funciona para o leitor como um alerta, uma espécie de protocolo indicativo de leitura. Verifica-se, contudo, após algumas páginas, que este romance traz nomes próprios autênticos (mas lidos sempre sob a perspectiva de um "roman"), exigindo do leitor uma outra forma de apreendê-lo. Doubrovsky procura, ao longo de seu texto, redimensionar o "roman" da capa, sugerindo na contra-capas que este deve ser lido como autoficção. Trata-se, portanto, da história de uma vida tecida por fios, cujo sentido se dá na sua construção enquanto discurso. Tal construção deve ser compreendida como *fingire*, no sentido de "dar forma": "Autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte" (42).

Incorpora-se a noção de autoficção, em relação às Memórias no sentido dos pactos sucessivamente

refeitos entre o narrador e o leitor (no qual, por vezes, o autor interfere por meio das epígrafes), procurando atender à dinâmica interna do texto. A tensão entre autobiografia - entendida como um discurso com base na verdade, cujas técnicas estão sujeitas a controles - e a ficção se alteram, produzindo pactos onde ora a uma (à verdade) ora a outra (à ficção) é dado maior relevância. Se os pactos forem entendidos como autoficcionalias se poderia eliminar, logo de início, a posição desconfortável de se julgar a proporcionalidade entre as narrativas com relação à verdade, melhor dizendo, abre-se mão, num primeiro momento, de se procurar "provas" extra-textuais que validem uma determinada narrativa com a realidade que procurou reproduzir.

Apesar do "Setentrião" iniciar por "Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais", todo o capítulo vai girar em torno da "linha varonil" da família de Pedro Nava. Numa espécie de protocolo de leitura para as narrativas que vão se suceder, o início de "Setentrião" se apresenta segundo uma "posição relativa": em relação à especificação do gênero na capa, à apresentação de Carlos Drummond de Andrade, ao "Profundamente" de Manuel Bandeira, ao trecho de Le Livre de Mon Ami de Anatole France (43) e à epígrafe de abertura do capítulo (a carta de Eça de Queiroz a Finheiro Chagas). No decorrer da leitura, percebe-se como a essa "posição relativa" - anteriormente explicitada pelas interlocuções simultâneas - justapõem-se pormenores que no início vão ser somente insinuados e, posteriormente, serão retomados e ampliados. A espécie de devaneio do narrador (Bau de Ossos, I, 21-2), posterior à sua localização no mundo (a partir dos pontos cardeais tomados em relação à Rua Direita, em Juiz de Fora), segue-se uma maior especificação: data de nascimento e filiação. As narrativas do "Setentrião" têm nesse ingênuo devaneio o tom que irá se seguir. O que foi ouvido justapõe-se ao que foi

lido, conhecido, vivido, intuído ou imaginado. A narrativa parece seguir o fluxo da fala do contador de histórias que uma após a outra vai encadeando casos cujos protagonistas não são, logo de início, bem definidos. Tudo parece vir amalgamado como uma massa compacta e no decorrer da narrativa suas partes vão se soltando e adquirindo a mobilidade de um *móvil* que se dá a observar. O fio condutor nesse momento será sustentado pela capacidade do narrador de reanimar seus ancestrais a partir do que tinham de peculiar: "Tinham uma língua, tinham ... Falavam e cantavam" (Bau de Ossos, I, 50) - numa feliz apropriação da fala de Hamlet ao descobrir que o crânio que segurava era de Yorick.

Os meios pelos quais o narrador se submete ou não às interlocuções explícitas nas epígrafes farão parte da encenação criteriosa do pacto autoficcional com o leitor e fundamentarão a leitura. Não se deve achar, contudo, que a sugestão de uma possível estrutura mínima seja dessa forma para todas as narrativas. Sempre poderão ser encontrados outros elementos mínimos que servirão de base para a estruturação de outras narrativas. As sustentadas pelo "ouvir dizer" são constituídas com base em elementos que as tornam verossímeis e, de modo diferente, aquelas sustentadas pelas lembranças infantis do período escolar no Colégio Anglo Mineiro ou no Pedro II, necessitando, portanto, de novos pactos, na medida em que se altera a perspectiva.

A troca silenciosa com o leitor começa desde a introdução de sua epígrafe. No caso do "Setentrião", a troca se estabelece a partir de três referências literárias: "Profundamente", de Manuel Bandeira; a possibilidade da memória, segundo o prefácio de Le Livre de Mon Ami, de ser um farol para o passado, dando àquele que o

decifra privilégios de adivinhação, conferidos somente àqueles que se preocupam com o futuro e a epigrafe: "Eu sou um pobre homem de Póvoa de Varzim", de Eça de Queiroz. Colado à frase de Eça, o narrador das Memórias faz sua primeira apresentação e, ao mesmo tempo, traz para si a expectativa do leitor a respeito desse "dom de fazer aparecer o passado" do qual, certamente, se valerá para falar de seus mortos. A tarefa do narrador se dá numa espécie de *a priori* antes mesmo da frase seguinte. A simples menção do eu não é suficiente para que se defina quem é o narrador e sua identificação só é fornecida a partir da relação com o mundo em que se situa: é através do mundo em que está que o eu se compreende e se faz compreender. Está será uma perspectiva constante nas Memórias: suas personagens são inscritas nas narrativas sempre a partir do espaço em que se situavam para, posteriormente, ou lá permanecerem ou serem deslocadas.

A mediação feita pelo narrador tem na epigrafe de Eça de Queiroz sua mais flagrante explicitação. A carta a Pinheiro Chagas é uma resposta de Eça às críticas feitas no "Atlântico" ("Brazil e Portugal") pelo primeiro, a propósito das observações de Eça sobre Portugal, na "Gazeta de Notícias", do Rio de Janeiro (44). Para Pinheiro Chagas, o artigo de Eça - onde afirmava que Portugal havia se tornado uma espécie de colônia do Brasil e que a colonização portuguesa no Oriente, uma ignomia - demonstrava sua falta de patriotismo. De modo engenhoso, porém, Eça vai buscar na historiografia portuguesa fontes que julga legitimarem o seu ponto de vista. Em relação à primeira, afirma ter se pautado em Alexandre Herculano e, a segunda, na História de Portugal, de Oliveira Martins. As "injúrias" de Pinheiro Chagas faziam-no parecer como o "último brigadeiro do tempo da Senhora D. Maria I", um homem vestido "à moderna" e que não permitia qualquer menção contrária à política de seu

pais. Deslocado no tempo e vestido à moderna, Pinheiro Chagas não teria sido capaz de compreender, segundo Eça, que suas críticas não significavam desrespeito. Daí a ironia - aproveitada por Nava como epígrafe inicial de suas Memórias: "Não sendo poeta ou orador como o meu caro Chagas, não posso dedicar cantatas à pátria, nem balançar diante d'ella, como incensadores, as phrases rangentes d'onde sobe um aroma. (...) Mas que diabo ! Você é um poeta, um orador, um lutador - eu sou apenas um pobre homem da Povoia de Varzim" (45).

Da mesma forma como Eça de Queiroz fundamentou seu raciocínio nos textos de Herculano e Oliveira Martins, Nava construirá suas memórias reciclando referências literárias, pictóricas, médicas, políticas - dentre outras -, evidenciando tratar-se de uma produção literária em sintonia com sua época que: acompanhou as manifestações das vanguardas artísticas na Europa e no Brasil; conheceu as produções artísticas fundadas nas teorias freudianas sobre o inconsciente e que se aproveitaram do exercício da associação livre de idéias, dos lapsos de linguagem, da interpretação dos sonhos; experimentou o ódio profundo contra as instituições; procurou - como uma espécie de projeto modernista tardiamente expresso - um perfil da identidade nacional; investigou formas de expressão para uma realidade multifacetada, contraditória, fantástica, cruel e obscena na qual a ordem habitual do cotidiano deixa entrever, para o observador atento, o quanto é de difícil compreensão e fragmentada a modernidade em que se situa. A familiaridade com os códigos, importados das tradições, convive com a perspectiva da incerteza na relação deste homem moderno com o mundo e na forma de expressá-la. Não há, portanto, uma posição contrária aos cânones da tradição - Nava não deixa de manter um diálogo (que muitas vezes é feito explicitamente, como nas epígrafes ou em citações nas

narrativas) em seu texto com as expectativas criadas pelo gênero autobiográfico. Prefere, contudo, uma terceira via, reciclando o que foi sedimentado pela tradição com o que foi produzido pelas vanguardas. Ambas, contudo, são amalgamadas e dadas a ler a partir de 1972, ano de lançamento do Bau de Ossos (46).

O narrador, o eu que se apresenta no início do "Setentrão", deve ser compreendido "rigorosamente dentro de sua posição relativa" (Bau de Ossos, I, 20), como submete suas personagens: entre o "mato dentro" (Minas Gerais) e o "oceano sfora" (Ceará, Maranhão, Açores, Portugal e Mar Mediterrâneo). O movimento de identificação do narrador em relação ao mundo que o cerca - movimento que se amplia - deve ser justaposto a um outro - que se delimita - (por ora): a Rua Direita que é, na verdade, "a reta onde cabem todas as ruas de Juiz de Fora" numa divisão entre leste e oeste. Da restrição, ora produzida, segue-se, imediatamente após, a sua ampliação, como se a tal rua fosse submetida ao olhar por uma lente de aumento e a linha reta se definisse a partir da confluência de outras ruas. Deste entrecruzamento, a Rua Direita expõe-se como um corpo vivo e multifacetado e somente a partir de então é que o narrador pode se dedicar à sua interpretação. As ruas, as praças, os largos marcam também "locais psicológicos" ("Rua do Sapo", "Rua do Comércio", "Largo do Riachuelo", "Alto dos Passos"). A Rua Direita é também o limite de separação, feito pela Rua Haifeld, entre dois mundos politicamente opostos: o conservador e o revolucionário. A margem direita e o Alto dos Passos exibem a Câmara, o Fórum e a Academia de Comércio, assim como está ligada aos padres, às freiras, às irmandades e aos presos -

"... toda uma estrutura social bem pensante e catrônta que, se pudessem amordassar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lá o espaço e catar a natureza de cores."

(Baú de Ossos, I, 20)

— lugar onde se praticavam a virtude, a devoção, a discrição, o bom casamento. Em suas casas viviam trançados seus moradores de vida impecável:

"Homens, taciturnos, caridosos e temperantes, esses ricos homens traziam geralmente na fisionomia um ar de fadiga, de contensão e de contradição que só não se via na face radiante daqueles que carregavam secretamente o remorso adquirido nas viagens frequentes ao Rio de Janeiro — onde muito se podia."

(Baú de Ossos, I, 21)

Na margem esquerda da Rua Halfeid, viviam grupos (de operários, de wagons) mais alegres, mais livres, mais desocupados e "revolucionários". O narrador é identificado não somente a partir do que irá narrar — tendo como interlocução as citações anteriores à narrativa e a epigrafe de Eça — como de um modo mais amplo, procura se situar entre o centro do país e o mar aberto, colado ainda à rua onde nasceu e esta numa relação com o mundo que se configura. E então, somente depois de um processo que se aproxima ao de colagem — onde elementos de formas, cores e texturas heterogêneas são justaposições na mesma superfície — que o narrador aponta para o leitor o lugar político/geográfico/familiar de seu nascimento:

"Pois foi naquele lado fronda que nasci, às oito e meia da noite, sexta-feira, 5 de junho de 1903. Foram meus pais o médico cearense Dr. José Pedro Nave e a

mineira D. Diva Jaguaribe Nava, de nascimento, e apelido a
Sinhá Pequena."
(Bau de Ossos, I, 23)

Toda essa apresentação permanecerá, entretanto, de forma latente, na medida em que o narrador não falará de si diretamente, como se poderia supor por todas essas indicações. A fim de narrar as histórias sobre as famílias de seu pai, o narrador, enquanto personagem principal, é deslocado, mostrando-se indiretamente para o leitor através das histórias de seus ancestrais (47). Pode-se fazer aqui, uma relação metonímica da parte em relação ao todo, partindo-se da mesma analogia que se fez das Memórias com o móvil de Calder. O narrador pode ser observado numa primeira perspectiva tomada a partir do "oceano afora": as gerações passadas vão esboçar alguns contornos do narrador. Se o leitor tomar outra posição, por exemplo, a leitura do "Caminho Novo", a partir do tronco familiar materno que está enraizado no "mato dentro", outros índices serão fornecidos para a sua identificação. É definido, nesse primeiro momento de "Setentrião", também a partir da sua relação entre as duas margens de Juiz de Fora: a conservadora, a das irmandades, que o leitor conhecerá a partir das narrativas referentes ao período escolar, após a morte do pai, pelo embate da mãe viúva com as instituições e que muito vai definir o seu olhar para o mundo, assim como o momento da volta do já formado Dr. José Egon Barros da Cunha a uma Juiz de Fora transformada em Santo Antônio do Desterro, enfrentando a "estrutura social bem pensante e cafardenta" de sua cidade natal. A margem esquerda será desvendada ao leitor pelas histórias de José Nava, seu pai, e Antônio Salles e nos seus anos de formação, estudo e aventuras compartilhados com os amigos (48), fazendo constantemente revelações a respeito de sua posição em relação à margem a que está vinculado (49).

Essas perspectivas entrecruzam-se e se dão a ler a partir de narrativas que mantêm um diálogo constante com os protocolos instituídos nos textos autobiográficos e ao serem reciclados evidenciam sempre o momento em que foram construídas. E ao longo das Memórias que o narrador irá fornecendo índices que darão condições para o leitor identificá-lo. Os índices fornecidos pela primeira narrativa demandarão sempre confronto com outros tantos índices a fim de que se possa identificar quem é esse "pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais" (50). E falando indiretamente de si, na medida em que seus semelhantes refletem (indiretamente) aquele que sobre eles tece as narrativas, que as Memórias mantêm uma ponte com os protocolos que a identificam com textos autobiográficos, sendo o fundamental o da identidade entre o narrador e a personagem principal e a sua expressão na primeira pessoa. Se, numa leitura linear do "Setentrião" não se constata a evidência dessa identidade, pois traz como personagens principais Pedro da Silva Nava (o avô), Ana Cândida Pamplona Nava Feijó (a avó), José Nava (o pai), se verifica, numa leitura indiciária, que essas, como as outras personagens (em menor intensidade), não fazem senão emitir sinais a respeito de uma personagem principal que tem seus primeiros contornos sugeridos indiretamente.

Essa leitura dá mostras de que o narrador das Memórias não é somente a sua personagem principal como também a mais complexa, evidenciando, mais uma vez, o refinamento de sua construção: as Memórias não são somente anfíbias no que se refere às expectativas em relação ao gênero autobiográfico. Este eu é constituído a partir de um processo de multifacetação perceptível numa leitura que se submeta às múltiplas perspectivas que a leitura linear acaba encobrindo. A sugestão sempre presente

do *móvil* de Calder indica que a leitura aqui empreendida procura mostrar que, se o observador estiver posicionado num determinado lugar, verá o conjunto de elementos em relação ao narrador de uma maneira, se mudar de posição, perceberá outra configuração que não deixa, entretanto, de remeter também àquela que acabou de observar. O narrador das Memórias não foge dessa perspectiva, na medida em que, aparentemente, desaparece nos primeiros capítulos do Bau de Ossos (como numa determinada posição o observador do *móvil* não "vê" de modo distinto o contorno de um ou de outro elemento que "aparece" ou "desaparece" que não muda de posição ou quando os elementos são sujeitos a algum movimento exterior que os faz deslocar-se). Lidas em outra perspectiva, contudo, perceber-se que o narrador nunca deixou de estar lá enquanto personagem, só que de maneira virtual, ou seja, percebido indiretamente nas outras personagens em evidência nesse momento.

Pedro Naya não deixou de seguir as sugestões de Eça de Queiroz e se valeu da tradição para construir seu texto, reciclando as fontes das quais se apropriou. Daí não ser possível situar as Memórias a partir de um modelo de escrita autobiográfica que exista para além de qualquer produção autobiográfica. Se elas podem ser aproximadas a textos dessa natureza, se se pode concebê-las como tal a partir da identidade entre o narrador e a personagem principal e do discurso em primeira pessoa - mesmo que no início dessa identidade ocorra virtualmente -, deve-se levar sempre em consideração a *heterogeneidade* de suas narrativas, a natureza cambiante dos pactos autoficcionais, assim como a identidade da narrativa histórica e ficcional sob a perspectiva da função narrativa. Tratar as Memórias dentro de suas contradições é mantê-las sempre numa posição relativa entre a produção autobiográfica e/ou histórica e ficcional, onde o narrador se mostra

virtualmente nas outras personagens, seguindo, posteriormente, a tradição de identidade explícita entre os dois e, por fim, colocar novamente de pernas para o ar os protocolos de leitura da autobiografia na sua transformação em narrativa na terceira pessoa, confundindo mais uma vez o foco sobre a personagem principal. O narrador é, portanto, o que as diversas perspectivas expõem se entrecruzadas - não de forma linear, evidentemente. Aparece ao leitor a partir de conjunções, reproduzindo a dinâmica (de dependências recíprocas) do *móbile*.

No momento em que se inicia as histórias sobre a família paterna, o narrador procura estabelecer com o leitor um pacto, forjando protocolos de leitura para a narrativa que se seguirá. Este pacto é feito com base em quatro critérios - expostos dispersamente e de maneira linear na narrativa - que devem ser aceitos pelo leitor simultaneamente. O primeiro deles estabelece que as histórias a serem narradas são constituídas com base na "tradição familiar. Esse folclore que jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho" (Baú de Ossos, I, 23). As histórias do "ouvir dizer", transmitidas de geração após geração na "linha varonil", sustentarão o cerne dessa narrativa (51).

Composta por três gerações de moradores precoces (pai, avô e bisavô), o folclore familiar foi transmitido graças a narradores prodigiosos: Antonio Ennes de Souza, o tio Itrício Narbal Pamplona, a tia Marcout (Maria Pamplona Arruda) e a avó Ana Cândida Pamplona Nava Feijó. Ao evocar tais personagens, o narrador incorpora à narrativa elementos que permitem transparecer a entonação de voz ou o gesto hereditário que se perpetuaram na mímica da mão, no sorriso, nas lágrimas ou no exagero da

personalidade. O narrador mimetiza o velho e procura, narrando, reanimar os que são:

"...há muito coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra - mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito ..."
(Baú de Ossos, I, 24)

As personagens, que não deixam de dormir "profundamente", são reanimadas na estória contada pelo narrador a partir do entrecruzamento de diversas fontes:

"Costumes de avó, respostas de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições duram e são repassadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas tardes de calor, nas varandas que escurecem ..."
(Baú de Ossos, I, 24)

"Para recompor os quadros da minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itricio e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Umas folhas de receituário de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e de meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice."
(Baú de Ossos, I, 51) (52)

As estórias do "ouvir dizer" somam-se as referências aos objetos que há gerações sustentam também o folclore das famílias Nava e Pamplona. O narrador das Memórias se aproveita aqui das possibilidades interpretativas dos objetos familiares tendo aprendido com o movimento surrealista a olhá-los de forma diversa, pois colocando em xeque o olhar do colecionador de objetos e se

valendo dos "objetos absurdos", questionou-se, dessa maneira, o próprio conceito de arte e, como queria, a própria vida. De início, a intenção dos surrealistas foi a de chocar e satirizar, contestando-se o valor dos objetos denominados de arte para, posteriormente, ampliar esse olhar para uma maneira de compreender o mundo (53). O objeto poderia ser aquele encontrado ao acaso e atraía o olhar do observador pela sensação que provocava do "nunca visto", sem despertar uma utilidade prática imediata e de origem desconhecida. O interesse despertado era devido à capacidade que tais descobertas traziam como forma de darem soluções surpreendentes a um trabalho ainda inacabado. Os objetos naturais - pedras, conchas, raízes - atraíam pela possibilidade de interpretação a partir de índices neles impregnados. A proposta era a de uma profunda renovação do olhar (54). Peças decorativas, utensílios domésticos ou objetos naturais transformavam-se em "arte": esculturas, relevos ou telas eram compostos a partir da reunião de objetos naturais ou encontrados (55).

Nas narrativas das Memórias são frequentes as referências a objetos. Em "Setentrião", o narrador faz menção a alguns deles, que pertenceram a seus familiares. Por mais que tivessem feito parte da família de geração após geração, as histórias constituídas a partir deles só ganham intensidade na medida em que o narrador os torna "naturalmente" parte do ambiente evocado, dando a compreender o caráter de seus proprietários, por exemplo:

"Essa tela de Nossa Senhora com o Menino (barbaramente restaurada por nossa prima Cotinha Belchior) pertenceu a minha avó que explicou, vendo meu interesse pela pintura: 'Essa é Nossa Senhora da Divina Providência. Foi de minha tia Loló. Está na família há bem trezentos anos ...' Um quadro conservado três séculos e o fato de se saber disto, depois das nove gerações comportadas por esse prazo, mostram uma estabilidade de posição social (mesmo modesta),

um espírito tradicionalista, um respeito pelo passado e pelo antepassado que podem ser atestados, jurados e historiados. Sobretudo porque eu vi a contraprova dessas categorias na polidez, na cerimônia, no decoro, na reserva, no apuro e na decantação da elegância moral de minha gente paterna." (Bau de Ossos, I, 51)

A partir de uma "abordagem iconológica das casas" (56), cujos índices são meticulosamente inventariados, pode-se traçar um possível perfil de seus moradores, assim como, a observação atenta do vestuário pode ajudar a supor códigos que regiam o comportamento na época da sua representação (57). O namoro e posterior casamento dos avós é reconstituído com base no "ouvi dizer", no "deve ter sido igual" e possivelmente confrontados com tantas outras fontes a respeito do comportamento perto dos anos 1870, em Fortaleza. Passeios, festas, missas, danças são reconstituídos e criam o ambiente propício para o encontro e namoro dos dois, e a sequência de vários tipos de dança dão leveza e fugacidade à evocação desse passado:

"Como se terão entrevistado meu avô e minha avó? Nas ruas de areia branca, só cortadas pelos carros do negociante português Carneiro e do Coronel José Albano? Porque o resto dos mortais andava mesmo era a pé e a cavalo. Numa das novenas ao fim das quais as moças, transportadas, se abraçavam chorando? Nas missas dominicais a que as senhoras e donzelas abastadas e as mulheres do povo compareciam de saia balão ou rodada - as primeiras envoltas em lençóis de bretanha recobertos das ramagens e das flores do bordado cacundê, e as últimas de idênticas cobertas de algodão? Nos passeios das famílias às praias, em noites de luar, quando a teoria das moças em flor seguia rente ao mar, todas se segurando pela cinta e cantando? Ainda à luz da lua nas rodas cheia de risos que se formavam na porta das casas, as cadeiras na areia da rua? Nas festa, serenando nas mazurcas, na valsa Viana (varsoniana), nos minuets, nas habaneras, no solo inglês ou precipitando-se nas valsas puladas, nos xotes, nas polcas, nas quadrilhas e nos lanceiros?"

(...)

"O casamento deve ter sido igual aos outros da época e pode se enquadrar na descrição que deles faz o meu preclaro primo Joãozinho Nogueira - para o público o Dr. João Franklin de Alencar Nogueira, engenheiro e historiador eminente. Realizado de noite. O préstito lento dos noivos, parentes e amigos indo passo a passo até a Sé, 'que era onde se consorciava a gente fina da terra'. A volta para a casa em marcha ainda mais lenta e a exposição dos noivos no sofá da sala de visitas, cercados, no caso, dos amigos e do rancho numeroso dos parentes ..."

(Baú de Ossos, I, 35-6)

Os objetos que "falam" das famílias Nava e Famplona são tratados como índices e em inúmeros momentos voltam a ser mencionados em outras narrativas, numa espécie de novo desvelamento de uma peculiaridade até então escondida pelo narrador. Observar o retrato do avô só ganha sentido no que essa observação pode gerar de descoberta: alguns vestígios encontrados no retratado, no retrato e em quem o manteve na família podem desvendar novas peculiaridades não somente em relação ao observado como naquele que observa:

"... por ser neto do retrato que sou periodicamente atirado pela necessidade de ir a São Luís do Maranhão."

(Baú de Ossos, I, 29) (58)

Os objetos referidos e a partir dos quais são constituídas as narrativas têm o mesmo estatuto das histórias do "ouvir dizer", das certidões de nascimento ou casamento, das cartas, dos diários e dos vazios preenchidos pela imaginação. Os objetos tornam-se as histórias que evocam e, muitas vezes, ao serem citados têm como função concentrarem em si a pungência de uma lembrança. Apenas insinuada, num primeiro momento:

"Nesse canapé esteve esticado meu avô, no dia 31 de maio de 1880, antes de o deitarem no caixão de onde tirei seus ossos de bronze sessenta e cinco anos depois"

(Baú de Ossos, I, 51-2),

para retornar, posteriormente, com mais força, acentuando a dramaticidade da cena, onde o avô:

"Já não era mais dos seus nem com eles. Cadáver. No princípio ainda corriqueiro, na luta mole e meio cômica com os que lhe vestem a casaca da solenidade derradeira. Depois, ainda familiar, no canapé de jacarandá da sala de jantar, como nas sextas dominicais. Subitamente transmutado, inacessível e imperial, dentro do caixão e no alto da essa. Coberto de flores e cercado de velas."

(Baú de Ossos, I, 92-3)

Ora, o canapé de jacarandá, assim como tantos outros objetos referidos nas Memórias contam histórias não testemunhadas por seu narrador: são "transportados" para as narrativas associados ao "ouvir dizer" (fragmentos de lembranças do vivido ou do testemunhado por outrem). O resgate, entretanto, não é somente afetivo, pois o narrador encontra nos objetos citados algumas qualidades de objetos estranhos: apresentam-se sempre abertos a inúmeras possibilidades interpretativas, na medida em que remetem a um passado desconhecido. O objeto perde, frequentemente, suas reais proporções - o canapé de jacarandá divide a atenção na cena do velório com o corpo do avô morto sobre ele - em relação a outros objetos. Ao ser referido, o objeto é destacado dentre os demais pelo foco do narrador. Particularizado e, posteriormente, ampliado em relação aos outros objetos, dividindo a cena com as personagens ou as circunstâncias a ele associadas:

"Esse aparador de madeira clara, todo torneado e lavrado, tinha seu par noutro igual. Por ele se imagina o guarda-louça que o acompanhava e o tamanho da mesa patriarcal da sala de jantar de meus bisavós, onde batia este relógio de repetição cujas horas estou ouvindo e cujos ponteiros negros vêm a cento e quarenta anos rodando nossos nascimentos, batizados, casamentos, mortes e enterramentos." (Bau de Ossos, I, 52)

Destacado, ampliado e dramatizado na narrativa, o objeto é levado pelo narrador a se tornar componente decisivo numa determinada cena, evidenciando que a sua referência ocorre em função do que se quer representar (59):

"Logo que ele começou a bater, devorou os silêncios e os demais ruídos de minha casa e a olhá-lo, leio no seu mostrador o testemunho da morte dos meus mais velhos - todos encantados no seu bojo tornado carne palpitante pelo grená que lhe dei." (Galo-das-Trevas, "Negro", 29) (60)

Os retratos, por exemplo, são insistentemente trazidos às narrativas, pois eles expõem na máscara do retratado não somente índices a serem interpretados, como têm o poder mágico de trazerem os ambientes nos quais estiveram expostos ou de supô-los num processo de sobreposição em camadas de múltiplas lembranças simultâneas:

"Essa representação de Dona Nanoca veio ter a minhas mãos por morte de minha tia Maria Modesto. Lembro dela de toda a vida. Viu-me menino em Aristides Lobo e nas antigas casas de meus tios Modesto: Rua Dona Delfina, Praia de Icarai. Mocinho, em Itapagipe e Pedro Ivo. Traz consigo os ambientes em que viveram meus tios e estava presente à hora de suas mortes (...) Está cheia de história

dessas casas sucessivas, que desfilio cada vez que fico a olhá-la. Todos os retratos têm sempre alguma coisa além dos traços dos retratados, uma relação mágica e profunda com eles."

(Galo-das-Trevas, "Negro", 59)

"O retrato me deixa entrar noutra casa, a de sua neta Adelaide Nunes - de onde ele veio para a minha."

(Bau de Ossos, I, 52)

A personagem suscitada, a partir desse processo não vem deslocada: traz consigo outras tantas referências conseguidas por meio de analogias:

"E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos, toda a camada da vida que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive ..."

(Bau de Ossos, I, 24)

A personagem é, portanto, somente enquanto imersa na perspectiva do mundo no qual estava inserida e que o narrador procura representar. Um objeto pode suscitá-la, assim como uma estória ou outras personagens, fazendo com que seja compreendida segundo a sua "posição relacional" a partir das referências que a evocaram. O espaço na narrativa é reorganizado em relação à personagem segundo o nivelamento e o entrecruzamento dessas múltiplas referências: uma certidão de nascimento é fonte de exploração indiciária assim como uma estória sobre os alegres velórios de São Luís do Maranhão, no final do século XIX (Bau de Ossos, I, 30-1). Os doces e a comida de sal e avó Nanoca "falam" de seu caráter como as "miscelâneas" de recortes de José Naya e Dona Diva - coisa "bem do seu tempo"

- (Baú de Ossos, I, 116) e os livros de notas de Inhá Luísa (Balão Cativo, I, 15-6).

As estórias do "ouvir dizer" ou aquelas suscitadas a partir dos objetos familiares são entrecruzadas com um terceiro elemento do pacto que o narrador procura estabelecer com o leitor: o recurso da associação livre de idéias:

"... quando certos sons, certas sílabas e certos nomes mágicos abrem para mim os caminhos do oceano. Ilha, rei, São Luís Rei. Ou então, mar, amar, aranha, arranhão - que se entrelaçam e emaranham na graça da palavra Maranhão. E mais a sombra de Sinhá Graça que, menino, eu vi passar toda de negro. E ainda, Heráclito Graça, Graça Aranha ..."
(Baú de Ossos, I, 29)

O exercício da associação livre de idéias, que estimulam os pensamentos analógicos, teve em André Breton um de seus maiores divulgadores, no sentido de torná-lo ocupação permanente na produção artística e, conseqüentemente, uma prática de vida: "Tout occupé que j'étais de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée" (61). Qualquer pormenor pode desencadear analogias que serão ou não seguidas. Por outro lado, se um estímulo pode suscitar lembranças ou livre associações, o esquecimento não deixa de ter significado em alguns momentos:

"... Ave soita ... Sua alteração, como que sua doença: o martelamento obsessivo que sucede no remorso, na saudade dos mortos, na dor-de-corno - em que tudo é pretexto de volta à imagem iterativa, dolorosa e adesiva, que nos tem - aí! na gosma do seu círculo concêntrico. Pássaro no visgo ... No que se precisa esquecer, nisto, a memória é exímia. Desvia na hora certa e suprime o couro, para evitar o divã de couro empapado de lágrimas."

(Baú de Ossos, IV, 334)

Os elementos suscitados a partir da associação livre de idéias têm o mesmo estatuto dos objetos, documentos e das histórias do "ouvir dizer", não sendo possível para o leitor separar onde a composição da narrativa se fundamenta mais na associação livre de idéias ou quando esta perde sua força, cedendo espaço para uma outra fonte: a narrativa não é senão o resultado do jogo móvel de suas fontes entrecruzadas e niveladas entre si. Associação livre de idéias tem seu uso explicitado na primeira narrativa do "Setentrião" como um meio - que pode ser desencadeado a partir de um gesto, uma entonação de voz, uma expressão do olhar do parente ainda vivo - de supor como talvez tenha sido o ancestral já falecido:

"...esse jeito hereditário que vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos; o fascinate jogo da adivinhação dos traços destes pela manobra da exclusão. Um exemplo, para esclarecer a frase obscura: minha prima Tereza Albano Ferreira Machado - que não se parece com o pai, nem com a mãe, tampouco com os irmãos - é ver nosso parente Silvio Froes Abreu. Eles nem se conhecem e nunca explicariam tal semelhança. Mas eu subo anos afora, partindo de Tereza. Chego a sua mãe Maria Alice, a sua avó Maria Luna, a sua bisavó Cândida, a sua tataravó Ana Cândida, a sua quarta-avó Maria de Barros Palácio, a seus quintos-avós Manoel Joaquim Palácio e Antônia Tereza de Barros. Desço à outra filha deles, mulher de José Bonifácio Abreu, pais de João da Cruz Abreu, pai de Silvio Froes Abreu, que não se parece com este, nem com a mãe Froes, nem com o irmão Mário - mas que reproduz traço por traço o rosto

de uma prima no sexto grau civil e no décimo canônico. Máscara comum que eles tiraram magicamente do Tempo." (Baú de Ossos, I, 50)

A aproximação de elementos tão heterogêneos na construção da narrativa é a responsável pela sua sustentação e, explicitando o "truque", o narrador induz o leitor a aceitá-la como verossímil:

"Com 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, rombos 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 recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dalí. Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência ... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa." (Baú de Ossos, I, 50-1)

Tal aproximação pode desafiar o leitor na medida em que os critérios para a recuperação do passado são absolutamente contestáveis sob o ponto de vista daquele que procura nas narrativas não o provável, mas o passível de verificação. É assim que Nava, ao estabelecer uma espécie de simultaneísmo de critérios tão dispares entre si, para a construção da narrativa e ao inseri-los como pré-condição de sua leitura, acaba levando ao limite as expectativas sobre o gênero. O golpe final, acentuando mais as contradições, é dado quando o narrador se transforma em "testemunha" de um

tempo em que não viveu, a partir de um recurso explicitamente ficcional (62):

"Quando tudo isto me dá a chave dos mares, vou ter inevitavelmente as baías de São Marcos e de São José e com meu companheiro de curso, Roberto Avé-Lallemant, chego a São Luís (que ele chamou de resplandecente e acabou parecida com Funchal) naquele ano de 1859 - quando ela era a quarta cidade do Brasil, quando meu avô e Totó Ennes adolesciam e quando eu não tinha idade na antecipação do Tempo. (...) Somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza." (Baú de Ossos, I, 29)

Os quatro critérios tomados aqui simultaneamente norteiam o pacto autoficcional entre o narrador e o leitor: as histórias colhidas pelo "ouvir dizer", entrecruzadas com as histórias suscitadas a partir dos objetos, justapostas às histórias forjadas pelo "truque" da associação de idéias e "testemunhadas" pelo narrador levam a narrativa a ser lida como "recriação" ou, agora, melhor dizendo, como reconstrução possível de um passado. Dessa forma, é possível que o narrador suponha a origem lombarda dos Nava, assim como pode reconstituir, com base em hipóteses e por comparações, a vida da doce avó Nanoca:

"Se esse Francisco Nava, expatriado e de longas viagens longínquas, é o mesmo Francisco Nava que deitou vergôntees no Maranhão (como as datas fazem supor), por ele podemos ir de geração em geração até o quatucento e até um costâneo e homem do Duque de Milão: *Giuseppe, figlio di Mattiolo, futra quell che presentarano giuramento di fedeltà a Giovanni Maria Visconti ...* E talvez mais longe, pela mão de Francesco Grillo, que, na sua *Origini Storica delle Località e Antichi Cognomi della Repubblica di Genova*, dá o nosso nome como de origem lombarda e menciona, como primeiro documento onde o nome aparece, a confirmação, de 14 de fevereiro de 1192, da convenção concluída entre os cidadãos de Alessandria e Génova em 4 de fevereiro de 1161. Entre as de outros *testi giurati* da primeira, consta a assinatura de um Nava." (Baú de Ossos, I, 26)

"Adivinho a vida de minha avó pelo que eu vi na casa de suas filhas - que eram exímias na arte de terem seus dias cheios, como são cheias as horas nos conventos. Porque trabalho ordenado, obrigações em hora certa, deveres cronometrados e labutas pontuais prendem o corpo mais fortemente que cadeados e trancas (...) pensamento, palavra e obra. Essa virtude do horário é disciplina meio mozarabe, meio portuguesa, fixada nos costumes da boa burguesia do Norte. Menino, eu assisti a ela como prática não só de nossa casa, mas das de vizinhos e amigos mais íntimos cujas visitas femininas de noa e véspera eram motivo não de tagarelagem, mas de ocupação em comum. (...) Essas vidas que assisti me dão o retrato de minha avó. Imagino que fora suas visitas à Praça dos Voluntários (...) a vida de Dona Nanoca passava-se quase sempre toda na oficina doméstica enquanto o marido lidava na sua casa comercial. E os dois tinham muito com que encher o tempo." (Raô de Ossos, I, 40-1)

O pacto autoficcional procura estabelecer, a cada nova narrativa, os critérios segundo os quais ela deve ser compreendida, sem esconder que a recuperação do passado é feita com base numa parcialidade declarada:

"Daí tenho que partir como Cuvier do dente e o ceramista do caco. No mais, há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração - que rejeitam como coisa estranha o que sentem que não é verdade ou que não pode ser verdade. Há também os objetos ..." (Raô de Ossos, I, 51)

E criado, no leitor das Memórias, não a suspensão total de um pré-saber sobre o gênero - pré-saber compreendido aqui como uma produção de sentidos por meio de várias instâncias discursivas e não como modelos artísticos -, pois Nava dialoga com o que nele foi forjado pelas instituições (crítica, editorial, escolar) como pelo senso-

comum, na medida em que o questiona, contraria, adota, inverte, abandona, revisita e o recicla. Pedro Nava procura brincar com seu leitor ao introduzir, por exemplo, epígrafes que subentendem uma determinada perspectiva - às vezes em sintonia com o gênero - ou ao submeter seu narrador a constantes reformulações dos critérios para seus pactos com o leitor. A tarefa de construir narrativas sobre um passado - não vivido - é feita com base num diálogo constante com as formas variadas do gênero, levando-as sempre ao seu limite e, conseqüentemente, fazendo com que seu leitor passe a adotar uma postura também "anfíbia", sustentada pelo horizonte do possível, do parcial, do verossímil.

As narrativas tratam do que poderia ter sido e não do que se deu de fato e suas personagens, coerentemente, se mostram dessa mesma maneira dicotômica. Elas são representadas a partir de fragmentos justapostos - como numa colagem - em que elementos heterogêneos são aproximados e compõem, de modo inesperado, um perfil ou vários contornos numa mesma superfície. Não há, entretanto, tentativa alguma do narrador em circunscrevê-las numa estrutura una e coesa. Ao apresentá-las de forma fragmentária e por uma construção fragmentária e justaposta, o narrador leva o leitor a concebê-las numa espécie de complexidade peculiar de pessoas que realmente existiram. Contudo, elas *de fato* existiram! E estão, ao mesmo tempo, submetidas à palavra, às regras de construção de frases, limitadas, enfim, pelas orações (63). Algumas personagens da primeira narrativa do "Setentrião" (64) são apresentadas dentro de uma coerência interna, não se afirmando com isso que sejam mais simples que as demais personagens das Memórias. A coerência interna aqui referida é devida ao projeto do narrador nesse momento: recompor o quadro familiar da linha varonil. O avô, a avó, Itricio e Irifila, por exemplo, são personagens que se destacam dentre

as demais (e estas funcionam como suplementares em relação às anteriores). Mesmo mais inventariadas, não se pode dizer, contudo, que sejam mais complexas que aquelas pouco mencionadas. Quando uma personagem é destacada, por exemplo, do quadro familiar, traz consigo o que a ela lhe era associado: atributos, amizades, lugares, profissão. Logo após, ela é submetida a uma espécie de ampliação - seguindo o mesmo processo visto em relação aos objetos - que a mostra para o leitor circunscrita numa determinada posição relacional. A personagem é reanimada numa relação com os elementos a ela associados que a evidenciam durante o tempo que o narrador dela se ocupa. O narrador pode trazer nessa ampliação outras personagens ou objetos, mas comumente se deixam entrever por seus detalhes (Bau de Ossos, I, 24). Poucas são as personagens submetidas a uma investigação aprofundada. A suposição, por exemplo, do cotidiano doméstico da avó Nanoca compõe uma cena baseada nos possíveis hábitos familiares. O narrador vai tratar de modo diferente as personagens do avô Pedro da Silva Nava e de seu cunhado, Itricio Narbal Pamplona que vai se transformar, pela narrativa, numa síntese dos Pamplona:

"Tudo concorria para a cordialidade, a boa convivência e a palestra deleitável. A cortesia. O bom nível intelectual da família. Principalmente o temperamento Pamplona - suscetível, emotivo, fantasista, imaginoso e exaltado. Quase todos viviam na permanência de uma situação superlativa. Só se referiam à mais leve brisa como a um vendaval. Dois ou três degraus sempre escadaria. Não havia chuvisco que não fosse dilúvio. (...) Viver nesse exagero perene fazia refletir no microcosmo o que se atribuía ao macrocosmo - donde certo estado de pânico que era a constante da família. (...) Essa idéia do cataclisma trazia consigo uma espécie de hábito a ele que se sublimava em resignação antecipada à desgraça."
(Bau de Ossos, I, 55-6)

Itricio é definido a partir desses atributos - cordialidade, exagero, emoção - somados à

memória prodigiosa que o tornava o "linhagista da família"; afeito a criar certas poções miraculosas: "vivia sugerindo tratamentos, receitando mesinhas e aconselhando as pílulas de Matos ...". Os Pamplona eram ainda de temperamento "sensível, vibrante, imaginoso", distinguiam-se pela "invariável boa educação, a cortesia exemplar e a bondade imensa, infantil, absurda - tocando as raíais da ingenuidade". Acrescenta-se ainda uma "certa morbidez, certo gosto espanhol e escurialesco pela morte, pelo sepulcro, pelo cadáver e pelas lágrimas". Itriclío era também "dotado de uma intuição mais que proustiana - balzaquiana! mais que balzaquiana, que tocava as raíais da adivinhação e da clarividência", profetizando a ordem exata dos homens da família que iriam morrer. Além, evidentemente, da "falta de critério que se exteriorizava flagrantemente em alguns nomes próprios escolhidos para os membros da família" (Bau de Ossos, I, 57-60). O contraponto de Itriclío é seu irmão Iclirérico, modestamente apresentado como reflexo de seu temperamento:

"Se meu tio-avô Itriclío era cheio de rompanes, seu irmão mais velho, o Comendador Iclirérico Narbal Pamplona Pamplona era a figuração da medida, do discernimento, da ponderação e da cerimônia. Gustava de conviver, de conversar e era um interlocutor perfeito e cheio de urbanidade. Tinha uma palestra viva, agradável e pitoresca. Dotado de talento para narrar - evocava com graça e facilidade. Era um prazer ouvi-lo ..."
(Bau de Ossos, I, 61)

Segue-se um infundável estória-que-puxa-estória, interrompida pela apresentação de um outro membro familiar fixo no quadro: a mãe de sua avó Nanoca, Dona Maria de Barros Palácio (Bau de Ossos, I, 66). Por mais que Itriclío seja uma personagem de maior destaque em relação às outras, pelos traços de personalidade nele imprimidos, é o avô a personagem central na recomposição do quadro familiar.

Evocá-lo é fazê-lo a partir dos lugares em que viveu e é aí que o Rio de Janeiro se torna um dos lugares propícios para uma das viagens no tempo empreendidas pelo narrador;

"Evocando meu avô morto, não posso separá-lo da rua morta de seu trabalho. Sua casa comissária ficava no número 74, em pleno trecho antes dito Rua do Bom Jesus, térreo de quatro portas e alto telhado, antigo 76 da planta arquitetural de Fragoso. Era a quinta casa, lado par, de quem vinha de Ourives, direção do mar. Seus alicerces, como todo o piso da Rua do Sapo, estão sepultados sob a camada de asfalto da Presidente Vargas. E sobre esta avenida que eu reconstruo as paredes de dentro das quais labutava." (Bau de Ossos, I, 85-6)

Para chegar até a casa comercial do avô, no centro do Rio de Janeiro, o narrador reconstrói o seu trajeto, num dos momentos em que melhor se evidenciam a concomitância dos critérios do pacto autoficcional. Pelo olhar do narrador, que parece estar sentado ao lado de seu avô, a cidade é imaginada e a narrativa ganha - com o movimento do trajeto - vida e colorido, preenchida por sons e odores num acúmulo de vários pormenores:

"Não é difícil imaginar como ele faria esse caminho se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado em poesia." (Bau de Ossos, I, 83)

As roupas, os gestos, a luminosidade, o transporte e toda a paisagem carioca do final do século XIX são reconstruídos - sucedem-se praças, ruas, largos, gradis, casas, vidraças com suas cores e materiais, que são apenas enumerados como se o narrador não pudesse deixar de fornecer um elemento sequer, tentando seguir o movimento do carro e impedido por ele de deter-se em considerações aprofundadas sobre o que "vê". Deve-se acrescentar ainda que a essa

paisagem sobrepõem-se alguns passantes anônimos, que também ajudam a compô-la, impregnando-a de mais cores além de sons e odores: "No meio desse fervilhar de vida passava meu avô para chegar à Rua Gonçalo Gonçalves" (Baú de Ossos, I, 81-4). Tudo é exposto a partir da perspectiva daquele que a observa dentro do carro em movimento e, do avô que a "vê", o narrador já forneceu elementos para que o leitor tenha dele seu retrato (Baú de Ossos, I, 28) e um certo perfil moral e psicológico, delineado a partir do "fantasma favorável, da sombra propícia" (Baú de Ossos, I, 34), transmitido por aqueles que o conheceram. Sentado ao lado de seu avô, o narrador leva consigo o leitor e os três "contemplam" juntos a cidade demolida pelo tempo, criando uma complexa rede de perspectivas simultâneas: aquela vivida pelo avô e absolutamente perdida no tempo; a reconstruída pelo narrador da possível paisagem vista pelo avô, a partir de uma infinidade de índices e de sua observação em um outro tempo e, por fim, a do leitor, segundo a leitura que faz da narrativa, juxtaposta a algumas informações ou a um conhecimento a partir da sua experiência pessoal sobre a cidade do Rio de Janeiro.

A justaposição de tais pormenores, que constroem a personagem do avô, contribui para destacá-la dentre as demais, dando-lhe contornos ilimitados como se fosse uma pessoa (65). Todavia, por mais elementos fornecidos pelo narrador que aproximem a personagem Pedro da Silva Nava da pessoa que realmente foi, o recorte não pode ser comparado, por exemplo, àquele feito de sua avó materna Inhá Luísa, talvez porque houvesse um maior acúmulo de índices para a reconstituição da personagem da avó. O avô aparece, então, mais propriamente como uma evocação, adequada, portanto, ao teor da narrativa. Em relação às outras personagens do "Setentrião", a do avô se destaca, mas se a perspectiva for outra, ela perde a aparente

complexidade e se torna um leve esboço. Esse dado exterior à narrativa abre o seguinte pressuposto: se fossem adotadas outras perspectivas, se fossem entrecruzadas outras fontes, o leitor das *Memórias* teria um outro Pedro da Silva Naya. Evidencia-se, mais uma vez, que o ponto de vista adotado em relação a um indivíduo ou a um evento não tem sentido se se partir do indivíduo ou do evento: eles são, na verdade, as articulações que assim os configuram. Em um outro momento das *Memórias*, o narrador procura explicitar a sempre possível existência de outros itinerários e que eles se dariam a ler conforme a escolha daquele que os compõe:

"Para fazer um relato absolutamente cronológico teria de cair no que tenho evitado, que é o disto. Prefiro deixar a memória vagar, ir, vir, parar, voltar. Para contar um baralho de cartas a única coisa a fazer seria arrumá-lo diante do interlocutor, naipes por naipes e destes, colocar a seqüência que vai do dois ao ás, ao curinga. Mas para explicar um jogo, um simples basto, para dizer numa dama é preciso falar no cinco, no seis, no valete, no rei; é necessário mostrar a baralunda das cartas e depois como elas vão saindo ao acaso e organizando-se em pares, trincas, seqüências. Assim os fatos da memória. Para apresentá-los, cumpre dar sua raiz ao passado, sua projeção no futuro. Seu desenrolar não é o de história única mas o de várias e é por isto que vim separando os paus de meus estudos, as espadas de minha formação médica, os cursos de minhas convivências literárias e os corações do Movimento Modernista em Minas. É assim que não posso ser rigidamente seriado. Tenho de subir e descer níveis navegáveis de comporta em comporta - passado abaixo, futuro acima - sempre dentro dum presente passageiro, provisório, erradio e fugitivo."

(*Belira-Mar*, II*176)

O narrador recompõe o quadro da família paterna como se todas as personagens estivessem juntas num só retrato familiar, suprimidos épocas e espaços (num primeiro golpe de vista), alinhando-as uma ao lado da outra, a uma única menção que o narrador faça, desloca-as dessa fixidez em que dormem "profundamente" e as reanima pela

narrativa. O tataravô Francisco Nava é destacado e adquire uma frágil mobilidade a partir de uma hipótese genealógica. Do bisavô, Fernando Nava, o narrador infere alguns traços de personalidade através da leitura da certidão de nascimento de seu filho, Pedro da Silva Nava:

"...um local de residência (...) uma confissão religiosa (...) um sentimento nacional e uma admiração política. De fato, num tempo em que o batismo vinha logo depois do nascimento, meu avô esperou quase um ano para receber os santos óleos e ser chamado Pedro num dia 7 de setembro."
(Baú de Ossos, I, 27)

Outras personagens são mencionadas e não tendo nada ou quase nenhuma referência sobre elas são reanimadas, minimamente, e se tornam "sombras" que vez por outra "aparecem" (Baú de Ossos, I, 67). A reanimação efetuada pela narrativa com base no "ouvir dizer" faz com que, momentaneamente, seja afastada a lembrança de que estão todas mortas. A indução dessa mobilidade pode ser percebida na sequência de apresentação de Itriclío e sua imagem invertida, o irmão Iclirérico. Do mesmo modo, à "doce" avó Nanoca, o narrador encadeia a apresentação da "megera" Irifila. Assim como Itriclío foi reanimado a partir de um traço mais forte, o exagero, Iclirérico pela temperança, Pedro Nava pela proibidade, a avó Nanoca tem como principal traço a compô-la a doçura do olhar que reflete a sua personalidade:

"Os extraordinários olhos dos Pamplona que, esmeraldinos como os dela, ou azuis, ou castanhos, ou pretos, são sempre os mesmos - doces, rasgados, cheios das sugestões das coisas curvas e infinitas, lembrando a placidez das noites de lua e a distância de calmos mares."
(Baú de Ossos, I, 39)

Os seus afazeres domésticos são representados a partir da docura de seus olhos. E sob esse ponto de vista que o narrador recontrôbi sua cozinha, onde compunha - como uma "sacerdotisa" - doces, refrigerantes, bolos, batidas (Baú de Ossos, I, 43). O exagero da lista arrolada de doces, assim como as diversas maneiras de se fazer batidas, ajudam a caracterizar a personagem da avó e ganham relevância se comparadas às características de Irifila. Esta é a oposição da mansidão, da bondade, da cordialidade e da generosidade de sua avó Nanoca. E o elemento dispar e contraditório das famílias Nava e Pamplona, mas que se encontra, como as demais personagens, submetida à estrutura básica dessa narrativa: as histórias do "ouvir dizer" (66). Irifila se encontra em oposição aos Pamplona e, de forma "visível", em relação a seu marido":

"Ele era alto, desempenado, elegante, cheio de calma e distinção. Sua mulher era baixota, atarracada, horrenda, permanentemente irritada - de alma amarga e boca desagradável. Diante dos magros seu assunto era a magreza. Dos gordos, as banhas. Gostava de tratar de corda em casa de enforcado e ninguém como ela remexia o ferro dentro de ferida latejando. (...) tinha títulos para figurar entre as megeras da família de minha avó materna - era uma presença aberrante na de minha avó paterna, onde as mulheres eram doces, laboriosas, submissas, modestas, de lágrima fácil, prontas a calar e de bondade imensa. (...) Era inimiga de tudo que favorece a fantasia e torna a vida suportável. Era contra os namoros, contra o riso, contra as festas, contra as cantigas, contra as danças, contra o álcool, contra o fumo, contra o jogo. (...) Na sua casa do Rio de Janeiro (...) no meio das sedas dos seus reposteiros, dos seus tapetes, dos seus espelhos, dos seus jacarandás, dos seus brocados, das suas porcelanas e dos lampiões Carcel - suas palavras batiam duras como calhaus, diretas como tiros, incisivas como machadadas." (Baú de Ossos, I, 37)

Os exageros e paradoxos a que se submetem o casal (Baú de Ossos, I, 36-9 e 67-90) provocam um

efeito de comicidade desejada - em sintonia com The Taming of the Shrew. Irifila compara-se a Katherine no que se refere ao modo como as duas se utilizam da língua: em ambas, as palavras são usadas como artilharia pesada contra qualquer um e, em especial, contra os maridos. Os ouvidos de Petruchio estão, assim como os de Iclirérico em relação às palavras de Irifila, incompreensivelmente imunes aos impropérios de Katherine (67).

No final da narrativa, entretanto, é como se ocorresse um movimento às avessas: as personagens abandonam a reanimação a que estavam submetidas, na medida em que o narrador volta (com a epígrafe de Villon), "como motivo musical de sonata - longamente oculto mas sempre pressentido", a referir-se à morte. As personagens acabam voltando uma a uma à condição de "coisa mineral dos cemitérios", fixas, novamente, no quadro familiar. A evocação empreendida pelo narrador conduziu o leitor a "vê-las" numa relação de simultaneidade, umas em relação às outras e em relação às histórias suscitadas a partir delas. Simultaneísmo compreendido como "la tentative de saisir une réalité dans tous les aspects non pas de manière successive mais simultanée. Cette interprétation place le simultanéisme dans le prolongement du cubisme qui s'efforçait déjà de représenter des figures et des objets vus de plusieurs côtés à la fois" (68). A sugestão da simultaneidade a que foram submetidas as personagens do quadro familiar soma-se ainda a idéia de movimento - na analogia com as estruturas heterogêneas e suspensas dos *mobile* de Calder (69). Essa perspectiva só é possível, evidentemente, se tomada a "contra-pélo" em relação à linearidade da narrativa. As personagens do quadro familiar são reanimadas a partir do entrecruzamento simultâneo de diversas fontes distintas entre si, submetidas, enquanto narrativa, à simultaneidade de critérios que fundamentam a sua leitura (também distintos

entre si) e a elas associam-se, numa tentativa de trazer vida e movimento, ruas, objetos, outras personagens. O recorte feito pelo narrador tornou possível ao leitor "visualizar" aquele pequeno movimento - de falsa vida - de seus mortos: "Um retrato que parte da sutil captação do traço físico definidor, para a revelação psicológica. O artista plástico de singular sensibilidade afirma-se ainda na visualização, que nos comunica, de cena, paisagem ou simples pertence de casa, marcado pela tradição. A minúcia descritiva e a aguda propriedade vocabular são recursos para identificar, através de cada pormenor, o sentido específico da coisa, a 'alma do negócio'"(70).

Por mais que tenham vivido *de fato*, as personagens da primeira narrativa do "Setentrião" não passam de composições verbais (71) e é exatamente este seu aspecto - nunca abandonado pelo narrador, porém sempre encoberto - que se evidencia com força na epígrafe de Villon ("Nous sommes morts, âme ne nous haire ...") (72), num prenúncio de que todos vão voltar a dormir "profundamente". Os ossos - tornados pó e cinzas - e que pedem aos vivos para não atormentá-los são, nesse momento, os ossos dos seus ancestrais e, em especial, os de seu avô. O final da narrativa procura restituir os sessenta dias de agonia que antecederam a sua morte, que variava entre colérica e silenciosa num movimento de vai e vem:

"Às vezes parecia melhorar com as poções tebaicas, o ácido arsenioso, o xarope de alcatrão com benzoato de amônia, o vinho quinado, o champanha em altas doses. Parecia melhorar, parecia, mas logo recaía no lago ardente levado pela mão da 'velha dama insaciável'. Ai! era um dos seus modos de chegar ... Que ela às vezes vinha colérica e boa e acabava logo, como no golpe de clava dos derrames, na punhalada firme das anginas. De outras, aos poucos, surrupiando, daninha, o ar e substância dos cardíacos, dos enfisematosos. Ora silenciosa, ora estertorosa. Máscara festiva e caricatural dos gordos e dos

dores diabéticos - descobrindo de repente a vitívolosa e sorridente caveira. Atracando filme, filme. Não largando mais, mesmo quando parece afrouxar, como no caso da jibóia, peixeço enganchado num jequitibá e que jactou o touro com uma volta de rabo sem perdão. Lá vai o forte touro correndo, disparado e esticando a jibóia que, da grossura dum porco, passa para duma coxa. Para a de um braço, a de uma corda, a de um dedo. Vai rebentar, parece, mas retesa, não estica mais e estaca o touro. Lá vem ele, arrastado pela cobra que novamente engrossa como corda, como braço, como coxa, como porco. Então amolece e afrouxa o touro que outra vez dispara pela campina. Volta, aujigado. Estoura outra vez. Vem, arrastado. Vai, vem, vai, vem, vai, vem no afina, engrossa, afina, engrossa... E é assim o dia inteiro (a vida inteira?) até cair exausto, ter os ossos estalados no arrocho final e - massas informe e babada - ser engolido pelo monstro".

(Bai de Ossos, I, 91-2);

e, de forma contrária, ser absolutamente súcita no instante da morte:

"... e a 31 de maio de 1880, aos trinta e cinco anos, sete meses e doze dias de existência, Pedro da Silva Navegou nos braços da amada com a violência e a densidade marimbres do Cristo da Píeta..."

(Bai de Ossos, I, 92)

Fazendo recuar para a imobilidade do quadro familiar e, juntamente com ele, todas as outras personagens que foram reanimadas, em cujo centro do quadro voltou a dormir "profundamente" o avô - percorrido feito às avessas no tempo e nas distâncias, tornando-se pô como seus ancestrais, reduzidos ao mesmo pela "velha dama insaciável":

"... recordando de repente as distâncias fabulosas e ciclodais onde estavam seu pai, seu avô, imigrantes, seus antepassados milaneses, genovêses, lombardos, germânicos orientais, o primeiro homem e o último antropeide, já não era mais com eles. Cadáver. No princípio ainda corriqueiro, na luta moje e meio cômica com os que lhe vestem a casaca da solidão derradeira."

(Baú de Ossos, I, 92-3)

E Pedro Nava introduz aí um motivo - retornando à analogia musical - insistentemente visitado nas Memórias: a inexorável igualdade a que os homens são reduzidos pela morte, onde, evocar o passado e, conseqüentemente, os mortos, só é possível, segundo as Memórias, pela fresta da poesia:

"O médico estremeceu e sentiu que essa coisa luminosa de Proust está na origem do que diz Guimarães Rosa - que os mortos se encantam. Mas a particular importância da concepção é que a partir dela vem todo o processo da associação reminiscente da teoria da *madelaine*. Sugeriu ao médico que esse encantamento é que faz os objetos velhos sagrados porque neles muitas pessoas se encantam (num pedaço inachável mas presente como molécula marcada, incluída na matéria dum cristal). Não só pessoas mortas, mas aquelas ainda vivas como elas eram nos remotos. Idéias, lembranças que tornam cada quina, cada pedaço dum móvel, duma casa, duma rua, duma praia - outra *madelaine*. Suprimi-los é tornar impossível seu encontro com o que detém cada cada como uma lembrança e fechar para sempre uma catadupa de poesia que é obrigada a não renascer porque jamais dos jamais será encontrada pelo único que neles depositara seu segredo de lembrar."

(Cirio Perfeito, III, 292-3)

NOTAS DO CAPÍTULO III

1. Esta nota está ao lado de uma das páginas do terceiro capítulo do original de Baú de Ossos. Em edição: "Caminho Novo", p.210. Nela se pode ler: " 'Jornal do Brasil' - 06/08/69 - O médico e poeta bissexto Pedro Nava começou a escrever um livro de memórias sobre os tempos de estudante em Belo Horizonte. Além de reumatologista de conceito internacional, Pedro Nava é escritor parco, mas categorizado. Dois poemas de sua lavra figuram em todas as antologias: "Mestre Aurélio entre as rosas" e "O Defunto". Ao lado desta nota de jornal, Nava reforça a data de sua publicação e se pergunta, surpreso: "Como diabo ! espalhou-se que eu estou escrevendo estas memórias ?"

2. Observação que se encontra no final do original de Baú de Ossos e no início dos originais de "Morro do Imperador", no Balão Cativo.

3. Algumas ilustrações de Pedro Nava: Mário de Andrade, Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopes, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978; Mário de Andrade, Correspondente Contumaz, Cartas a Pedro Nava, 1925-1944, ed. preparada por Fernando da Rocha Peres, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982; Austen Amaro, Juiz de Fora - Poema Lírico, Belo Horizonte, Tipografia Guimarães, 1926. De Pedro Nava: "O Defunto" (1938), "Mestre Aurélio entre as Rosas" (1932), "Episódio Sentimental" (1933), "Canto do Afogado" (1940), "Alcazan" (1941), "Nameless here for evermore" (1941) in Manuel Bandeira (org.) "Poetas Bissextos" in Suplemento Literário de "A Manhã", Vol.IV, 02/05/1943, pp.13-15; "Educação Sentimental" in Revista de Antropologia, São Paulo, no. 9, janeiro/1929, p.2; "Tejuco" in A Revista, Belo Horizonte, junho/1925, p. 23; "Prelúdio Número Um" in Revista do Brasil, Rio de Janeiro, 31/01/1927, p.12.

4. Drummond de Andrade, Carlos. "Baú de Surpresas" in Pedro Nava, Baú de Ossos, 7a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p.8.

5. Id., ibid., pp.8-9.

6. Este capítulo discutirá por quais critérios passa essa leitura das Memórias em relação à autobiografia. Terá como foco principal a primeira grande narrativa do "Setentrião" (Baú de Ossos), assim denominada a narrativa sobre o avô

patermo Pedro da Silva Nava e a avó Ana Cândida Pamplona Nava Feijó como personagens principais. No final, se discute sobre as personagens nessa narrativa.

7. O trajeto do avô e um dos exemplos que será abordado mais adiante, assim como alguns outros sujeitos à essa mesma perspectiva.

8. Foucault, Michel. "Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo Epistemológico" in *Estruturalismo e Teoria da Linguagem* (trad. Luiz Costa Lima et alii), Rio de Janeiro, Vozes, 1971, p.21.

9. Ricoeur, Paul. "Narrativité, Phénoménologie et Herméneutique" in *L'univers philosophique*, Paris, P.U.F., 1989, pp.63-71. Este artigo é uma reunião de outros dois, anteriormente publicados: Paul Ricoeur, "De l'interprétation" e "Phénoménologie et herméneutique".

reunidos em "Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl ...". In *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique*, II, Paris, Seuil (Esprit), 1986, pp.29-73.

10. Ricoeur, Paul. "Narrativité ..." in *op.cit.*, p.63.

11. Id., *Id.*, p.64. Ricoeur procura preservar em sua reflexão sobre a função narrativa a diversidade e a irreduzibilidade dos usos da linguagem contra a pretensão de que "línguas bem construídas" seriam capazes de medir o sentido e a verdade de empregos "não lógicos" da linguagem. Desta linguagem deriva outras: a de como é possível reunir formas e modalidades dispersas do jogo de narrar. As implicações filosóficas da função narrativa, que advém da relação que se estabelece entre o sentido do enunciado metafórico (sua estrutura preditiva interna) e sua "referência" (a pretensão de atingir um real extra-linguístico) - reflexões elaboradas em seu estudo sobre a metáfora -, são feitas a partir da relação dialética entre compreensão (mediada por signos, símbolos e texto) e explicação (interpretação aplicada a estes termos) e da não identificação da experiência com a experiência empírica. Tanto a escrita poética como a histórica são encaradas como interpretação (discursiva) no sentido de alguém dizer algo sobre alguma coisa a um outro. Não se trata, entretanto, neste momento do texto, tentar estabelecer as interligações que levaram Ricoeur a tais formulações, tampouco se investigará as consequências - filosóficas - a que elas levam. Estes temas serão, futuramente, abordados, quando da investigação mais aprofundada da relação entre história e ficção, proposta como uma continuação do que aqui se introduz preliminarmente. Por ora, o que se pretende é refletir de que maneira as *Mémoires* podem ser lidas, deixando em suspensão a oposição entre o "objetivamente" histórico e o "criado" pela imaginação. As narrativas são construídas a partir de uma intuição de vestígios e tornam-se, do mesmo

modo, vestígios construídos que se dão a ler, como se auto-denominam, de forma "anfíbia", acarretando a "incerteza" necessária do relativismo do discurso histórico que se identifica com o ficcional.

12. Id., ibid., p.64.

13. Roger Chartier, em seu ensaio introdutório de A História Cultural. Entre Práticas e Representações, procura mostrar como essa preocupação está vinculada a uma insatisfação da História (enquanto disciplina universitária) diante do fortalecimento de outras disciplinas entre os anos 1960 a 1970 (tais como: a Linguística, a Sociologia, a Psicologia). A procura de novos objetos, a historiografia não deixou de captar para si estratégias de investigação dessas e de outras disciplinas.

14. Ricoeur, Paul. "Narrativité ..." in op.cit., p.64.

15. Id., ibid., p.65.

16. Id., ibid., p.65.

17. Id., ibid., p.65. Ricoeur procura articular a perspectiva fenomenológica e hermenêutica - como um texto pode configurar a própria experiência de leitor - à teoria da recepção, na relação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito.

18. Id., ibid., p.65.

19. Não está distante das palavras de Carlo Ginzburg no prefácio à edição italiana de O Queijo e os Vermes: "... podemos dizer que Menocchio é nosso antepassado, mas é também um fragmento perdido, que nos alcançou por acaso, de um mundo obscuro, opaco, o qual só através de um gesto arbitrário podemos incorporar à nossa história. Essa cultura foi destruída. Respeitar o resíduo de indecifrábilidade que há nela e que resiste a qualquer análise não significa ceder ao fascínio idiota do exótico e do incompreensível. Significa apenas levar em consideração uma mutilação histórica na qual, em certo sentido, nós mesmos somos vítimas. 'Nada do que aconteceu deve ser perdido para a história', lembra Walter Benjamin. Mas 'só a humanidade redimida o passado pertence inteiramente'. Redimida, isto é, liberada". Cf. p.34.

20. Chartier, Roger. "O Passado Composto. Relações entre filosofia e história" in op.cit., p.86.

21. Ginzburg, Carlo. "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História (trad. Federico Carotti), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.156-7.

22. Chatier, Roger. "O Passado Composto ..." in op.cit., p.86.

23. Beira-Mar, II, 198: onde o narrador faz um paralelo entre o depoimento do memorialista com relação à verdade; Baldas-Treyas, "Negro", 5: no momento em que afirma estar sendo honesto; Cirio Perfeito, III, 412-3: o memorialismo está entre a história e o romance; Cirio Perfeito, III, 526-40: quando o narrador procura, pelas notas deixadas pelo "primo", construir um depoimento verdadeiro sobre as pessoas com quem conviveu.

24. Davi Arriguicci Jr. observa a respeito do "Profundamente" de Manuel Bandeira que "... somos levados a nos fixar na impressão momentânea da festa de São João, guiados pela atitude visual-descritiva" (Arriguicci Jr., Davi. "A Festa Interrompida" in Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira, 1a. reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.207. A impressão que produz o narrador das Memórias é bem semelhante a este efeito momentâneo: as personagens ganham vida - afastadas por um tempo da morte - pela atitude "visual descritiva" do narrador para, posteriormente, voltarem à evocação inicial suscitada pelo "Profundamente". A análise de Arriguicci do poema vê neste passado uma "paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como os desenhos de criança", segundo Manuel Bandeira, "Variações sobre o passado" Cf. nota 6, p.211 do ensaio de Arriguicci acima citado. Se as Memórias se aproveitam, inicialmente, da evocação de "Profundamente" - e que vai se prolongar ao longo do primeiro volume, em especial -, mesmo impregnado pela perspectiva infantil em relação a alguns eventos narrados, o narrador induz à presentificação da narrativa, tornando-se uma "testemunha" de um passado que não viveu assim como soma a essa perspectiva o olhar importado daqueles que dele foram suas testemunhas ou protagonistas e não deixa de se situar, ao mesmo tempo, fora deles todos. Vale, portanto, relembrar a aproximação feita das Memórias com os móbile de Calder, onde (metonimicamente, da parte em relação ao todo), as diversas perspectivas são apresentadas em diversos planos e não reduzidos a uma "paisagem sem linha de fuga". "Profundamente" ecoa no Bau de Ossos (como um motivo musical), mas é uma perspectiva que se apresenta simultaneamente em relação às outras e é nessa tensão que as narrativas se constroem.

25. Esta perspectiva é interna às Memórias e provoca o questionamento quanto ao gênero, na medida em que as observações feitas sobre a função narrativa, que identifica narrativa histórica e narrativa ficcional, atende ao leitor e não a uma reflexão feita a partir das contradições existentes nas Memórias que concebem o discurso histórico

como verdadeiro e o ficcional como obra da imaginação e ambos numa relação de oposição.

26. Outro momento que segue a mesma linha: "Assim retomei um ponto no tempo 1917 aparentemente semelhante ao 1917 que eu tinha vivido e que era quase como se fosse reviver. Tinha mesmo passado um ano ? Tive nesse limiar a noção da fuga irreparável. Passado ... Presente ... Que presente ? Se ele vai virando passado só porque está acontecendo/ tecendo/ teceu ! " Chão de Ferro, II, 152-3.

27. Existe, entretanto, já no quarto volume (se o leitor iniciar a leitura das Memórias desde o Baú de Ossos) um tal grau de intimidade entre o narrador e o leitor que, dificilmente, o último deixa de atender ao primeiro. A demanda do leitor pela verdade já foi há muito abandonada, importando encontrar nessa narrativa razões suficientes para tornar qualquer reflexão favorável em relação ao ponto de vista de seu narrador que, ao final, por certo, não o condenará.

28. Genette, Gérard. "LI. Proust à Mme Scheikévitch" in Palimpsestes. La Littérature au Second Degré, Paris, Seuil (poétique), 1982, pp.291-3.

29. "Ce résumé sélectif passe très vite sur les premières apparitions d'Albertine à Balbec pour sauter à la révélation capitale de Balbec II (l'intimité passée entre Albertine e Mme Vinteuil), à sa séquestração et à ses suites, puis se consacrer essentiellement aux sentiments du Narrateur après le départ, puis après la mort de la jeune fille". Cf. Id., ibid., p.292.

30. Id., ibid., p.292.

31. Id., ibid., p.293.

32. Doubrovsky, Serge. Fils, Paris, Galilée, 1971.

33. Doubrovsky, Serge. "Avant-propos" in Autobiographiques: de Corneille à Sartre, Paris, P.U.F., 1988, p.6. Agradeço a Marcos Siscar o envio deste texto.

34. Cf. Bornheim, Gerd A. "O Existencialismo de Sartre. 1. Experiência instauradora" in Sartre, Metafísica e Existencialismo, São Paulo, Perspectiva, 1971, p.18.

35. Doubravsky, Serge. "Avant-propos" in op.cit., p.6.

36. Paris, Gallimard, 1964 e Paris, Mercure de France, 1974. A segunda parte ("prospections") é dedicada a temas que tratarão do Sartre autobiográfico. Procura-se situar as interlocuções de Doubrovsky para melhor explicitar em que bases forja o conceito de "autoficção" para Fils.

37. Doubrovsky, Serge. "L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse" in Pacours Critique, Essais, Paris, Galilée (Débats), 1980, pp.145-201.

38. Doubrovsky, Serge. "Autobiographie/ vérité/ psychanalyse" in Autobiographiques ..., p.66. As questões aqui suscitadas se referem à noção de autoficção que propriamente ao romance e de que maneira ela pode ser incorporada a uma outra leitura das Memórias.

39. Id., ibid., p.69.

40. Id., ibid., p.69.

41. Id., ibid., pp.72-3.

42. Id., ibid., p.77.

43. Deixa-se de fazer menção, propositadamente, à importância de Anatole France na construção das Memórias. Anatole France é uma referência obrigatória a qualquer estudo que se pretenda fazer sobre a estilística nas Memórias. Le Livre de Mon Ami não é, portanto, importante só em relação ao Bau de Ossos como também em relação aos demais volumes.

44. Eça de Queiroz, "Brazil e Portugal" in Notas Contemporâneas, Porto, Lello & Irmãos, 1923, pp.55-90. Agradeço a indicação bibliográfica da professora Beatriz Berrini (PUC-SP).

45. Id. ibid., pp.75-6.

46. As reflexões sobre uma possível resposta ao Modernismo Brasileiro, contidas nas Memórias (sob a perspectiva de um "modernismo tardio"), uma discussão aprofundada sobre o universo autoral e as produções da geração à qual Nava pertenceu serão temas de um outro momento da pesquisa.

47. As personagens nas Memórias são sempre identificadas a partir da confluência de várias perspectivas simultâneas, buscando sempre uma multifacetação que acaba atendendo muito mais a um esboço amplo da pessoa referida extra-textualmente sem que isso acrescente, propriamente, uma complexidade à personagem criada a partir dela. Salva-se dessa observação, evidentemente, o narrador. Cf. capítulo I.

48. No sentido da amizade ultrapassar qualquer vínculo existente entre parentes ou pessoas próximas, para se revelar uma associação entre verdadeiros semelhantes. Dessa forma, falar dos amigos é, indiretamente, expor-se. Cf. Cardoso, Sergio. "Paixão da Igualdade, paixão da liberdade: a amizade em Montaigne" in Adauto Novaes et alii. Os

Sentidos da Paixão, 3a. reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp.159-194. O sentido de amizade em Aristóteles acima destacado, cf. p.173.

49. Cf. Baú de Ossos, I, 109; Chão de Ferro, II, 149-51 e III, 230; 259; 267; 241-2; Beira-Mar, II, 177, Galo-das-Trevas, II, 329-31; 464-5 e 470; Círio Perfeito, I, 25-6 e III, 424.

50. Não se pode esquecer que essa empreitada será sempre parcial, na medida em que alguns contornos do narrador que vinham sendo levemente esboçados, ao longo das Memórias, ganham uma maior definição no final do Círio Perfeito e permanecem incompletos nas páginas inéditas do Cera das Almas.

51. Pode-se notar o quanto esse critério tem um peso fundamental na recomposição do quadro da família paterna, se se atentar à epígrafe central: "That skull had a tongue in it, and could sing ..." Ato 5, cena 1, Hamlet, Shakespeare. A língua dos Pamplona (de narradores prodigiosos) - doce como a avó Nanoca - em oposição radical à da megera Irifila, cujas palavras "batiam duras como calhaus", numa outra aproximação com outra peça de Shakespeare: The Taming of the Shrew.

52. No final do "Negro", pode-se encontrar uma descrição exaustiva do "material em estado bruto" que, posteriormente, é selecionado, ordenado e transformado em narrativa: Cf. Galo-das-Trevas, "Negro", 109-10. De uma certa forma, é o que se pode ver, tal e qual, nas pastas do original de Cera das Almas, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

53. "A desorientação do expectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo, de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa-de-força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação". Ades, Dawn. "Dada" in O Dada e o Surrealismo, ed. ilustrada de bolso, Labor, 1976, p.32.

54. " ' Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville du bord du Rhin, je fus frappé par l'observation qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minérologique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposaient, les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le

propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil... C'est Max Ernst qui se souvient, dans un texte de 1936: Au-delà de la Peinture". Picon, Gaetan. Journal du Surréalisme, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1976, p.11.

55. Muitos objetos industriais, produzidos em série, transformavam-se nas mãos de Marcel Duchamp, por exemplo, numa tentativa de rompimento profundo em relação ao convencionalismo imposto às maneiras de pensar e ver a arte. As produções dos surrealistas foram distintas entre si, mas todos procuraram, à sua maneira, levar o expectador a experimentar uma ausência de referenciais normativos, obrigando-o a um exercício, muitas vezes lúdico, de libertação e de busca de novos critérios de interpretação do mundo. Cf. Schwarz, Arturo. "O Grande Vidro e os Readymades" in Marcel Duchamp, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1987, pp.11-67.

56. " ... uma abordagem iconológica das casas também é possível, pois uma casa não é apenas instrumento de moradia, mas também um centro de rituais. (...) As casas refletem e modelam necessariamente a vida familiar e os hábitos de trabalho ou lazer; também elas podem ser vistas como sistemas de signos. A organização do espaço e a disposição das principais peças de mobília transmitem, num nível, mensagens sobre os homens e mulheres que ali moram e, em outro, sobre a cultura em que vivem". Burke, Peter. "Unidade e Diversidade na Cultura Popular. Abordagens Indiretas da Cultura Popular" in Cultura Popular na Idade Moderna, Europa, 1500-1800 (trad. Denise Bottmann), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.106-7.

57. É insistente a frequência com que o narrador "se desvia" de uma história para se embrenhar em descrições de mobiliários e vestuários de época assim como de festas e danças. Cf. Baú de Ossos, III, 289-61: as festas frequentadas pelo pai, José Nava, e por seu amigo Menton da Franca Alencar Filho, com detalhes sobre a "semiologia" dos namoros; a referência ao carnaval e aos piqueniques na Borboleta, no Morro do Imperador, no Parque Halfeld, onde não faltam descrições de jogos, roupas, interrompidas pela história do funeral do tio Chiquinhorta, sucedida por outra sobre a festa de São Pedro, terminando com a passagem do cometa Halley: Baú de Ossos, III, 296-301; o noivado dos tios Bibi e Heitor Modesto, numa época em que um casal de namorados "nunca ficava a sós": Cf. Baú de Ossos, IV, 385-6 e o primeiro bloco carnavalesco de Belo Horizonte, no carnaval de 1926: Cf. Beira-Mar, 297-8. Algumas referências ao mobiliário e ao vestuário: Baú de Ossos, III, 287-8 e III, 360-62 (vê-se que falar dos móveis funciona para o narrador como uma introdução à exposição posterior de seus proprietários); Baú de Ossos, IV, 406-10; Baú de Ossos, III, 289-90 (a "toilette" detalhada das tias, que a criança

observava de uma posição estratégica; a "toilette" feminina, no início do século XX: Cf. Balão Cativo, I, 25 (no original, Nava anexou a reprodução de uma foto de época que procura descrever); as roupas e as jóias de Inhá Luísa: Cf. Balão Cativo, I, 28-32 (vale acompanhar as narrativas sobre esse período com o texto de Gilda de Mello e Souza, O Espírito das Roupas. A Moda no século XIX, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, fartamente ilustrado com reproduções de fotografias de época); a descrição dos uniformes do Anglo Mineiro e do Pedro II: Cf. Balão Cativo, II, 158-9 e Chão de Ferro, I, 36-7; as passantes nas ruas de Santo Antônio do Desterro: Cf. Galo-das-Trevas, II, 195-6 e o vestido de noiva de tia Berta, vindo especialmente de Paris: Cf. Galo-das-Trevas, I, 267.

58. Os retratos a óleo dos avós fizeram parte, dentre outros, da exposição comemorativa dos 80 anos de Pedro Nava, na Fundação Casa de Rui Barbosa: Cf. Folly e Silva, Beatriz (org.) Pedro Nava. Tempo, Vida e Obra. Exposição Comemorativa dos 80 anos do Poeta, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1983.

59. Não se pode escapar à impressão plástica que esse efeito sugere. A aproximação pode ser feita com o óleo sobre tela de René Magritte, "Valores Pesevais" (1952): os objetos do dia-a-dia se ampliam em relação aos demais, que permanecem em suas proporções "reais". O estranhamento decorre da desproporção assumida por objetos tão familiares, que se tornam, por esse efeito, estranhos ao olhar.

60. Os "olhos" do narrador para esses objetos se encontram num outro tempo que não o das histórias que evocam. Por mais que o narrador "ficcione" o seu testemunho do passado, ele permanece com os olhos no seu tempo e é a partir dele que reconstrói o passado. É o que adverte Walter Benjamin, no início de seu ensaio sobre o surrealismo: "O observador alemão não está situado na fonte. É a sua oportunidade. Ele está no vale". Cf. Benjamin, Walter. "O surrealismo. O último instatâneo da inteligência européia" in Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura (trad. Sergio Paulo Rouanet), 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, p.21. Seguindo a mesma perspectiva, é o que também sugere Paul Veyne: "... faire comprendre comment les gens de l'époque voyait la forêt ou la folie, car il n'existe pas de façon en soi de les voir, chaque époque a la sienne et l'expérience professionnelle a prouvée que la description de ces visions offrait au chercheur une matière riche et subtile à souhait". Veyne, Paul. "L'objet de l'histoire" in Comment on écrit l'histoire, Paris Seuil, 1978, p.27.

61. Breton, André. "Premier Manifeste Surréaliste (1924)" in Les Manifestes du Surréalisme, Paris, Editions du Sagittaire, 1946, pp.40-1.

62. O narrador ainda justapõe este passado, anterior àquele em que viveu, com as lembranças de seu próprio passado, amalgamados ao presente, pela narrativa.

63. Candido, Antonio. "A Personagem do Romance" in Antonio Candido et alii A Personagem de Ficção, São Paulo, Perspectiva, 1981, p.35.

64. Deve-se estar sempre atento para o fato de que as narrativas variam muito ao longo dos seis volumes e alguns critérios aqui utilizados para se compreender as personagens dessa primeira narrativa vão variar em relação a outras personagens de outras narrativas ou até mesmo segundo a perspectiva diferente que o narrador adote para abordar uma personagem anteriormente mencionada. Este primeiro momento restringe-se ao quadro familiar paterno e suas personagens são reconstituídas a partir dos critérios acima mencionados. Diferente será, por exemplo, a composição das personagens do "Caminho Novo", cujo grau de proximidade com o narrador é bem mais intenso (aliada à evidência de existir mais fontes que foram entrecruzadas). Diferente será também a representação que as Memórias farão de personalidades da vida pública brasileira (cultural, política ou artística), o que demonstra a dificuldade de se fazer um estudo sobre "as personagens" nas Memórias sem especificar às quais se refere e em que narrativas.

65. Candido, Antonio. "A Personagem do Romance" in op.cit., p.60.

66. "Não conheci o casal Iclirérico-Irifila senão de ouvir dizer" (Baú de Ossos, I, 39). As epígrafes retiradas das duas peças de Shakespeare só reforçam esse império da língua: "That skull had a tongue in it, and could sing ..." que antecede a apresentação da família Pamplona e a segunda: "Thou hast dam'd a curst shrew", de The Taming of the Shrew, que faz menção a Katherine, domada por Petruchio, num paralelo ao gesto de Iclirérico que colocou, por uns tempos, freios na língua de sua mulher. A primeira reforça os versos de "Profundamente": mesmo reanimados pelas narrativas, todos os parentes permanecem mortos. Podiam falar, cantar como Yorick, cujo crânio Hamlet segura no cemitério.

67. "Think you a little din can daunt my ears?
 Have I not in my time heard lions roar?
 Have I not heard the sea, puff'd up with winds,
 Rage like an angry boar, chafed with sweat?
 Have I not heard great ordnance in the field?
 And heav'n's artillery thunder in the skies?
 Have I not in a pitched battle heard
 Loud larums, neighing steeds, and trumpets clang?
 And do you tell me of a woman's tongue,
 That gives not half so great a blow to hear,
 As will a chesnut in a farmer's fire? "

Hazlitt, William. "The Taming of the Shrew" in The Round Table. Characters of Shakespeares Plays, London: J.M.Deut; New York: E.P.Dutton, 1944, p.342.

68. Dachy, Marc. "Le Simultanéisme: de l'autonomie de la couleur à l'autonomie du mot" in Journal du Mouvement Dada. 1915-1923, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1989, p.26.

69. "...of the first type, one of the earliest on a large scale is *The White Frame* of 1934. In this, a few elements are set against a plain, flat background: a large, suspended disk at the right, a spiral wire at the left, and between them, suspended on wires, a white ring and two small balls, one red and one black. Put in motion, the large disk swing back and forth as a pendulum, the spiral rotates rapidly to create a multiple spiral effect, and the ring and balls spin whereas *The White Frame* still (with the exception of the spiral) reflects Modrian and Geometric abstraction, *The Orange Pauli* of 1943 reveals major large of the late 1930s. Calder now used free forms and scattered them loosely over intensely colored ground, reflecting booth Miró and Arp, his good friends. (...) The earliest wind mobiles were simple structures in which a variety of objects, pieces of glass, wood, or free-form metal moved slowly in the breeze". Arnason, H.H. "International Abstraction between the Wars" in A History of Modern Art, 3rd edition, Japan, Mary N.Abrams, 1968, p.350.

70. Drummond de Andrade, Carlos. "Baú de Surpresas" in op.cit., p.8.

71. "Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística". Candido, Antonio "A Personagem do Romance" in op.cit., p.78.

72. "Frères humains qui après nous vivez,
 N'ayez les cœurs contre nous endurcis,
 Car, se pitié de nous pauvres avez,
 Dieu en aura plus tôt de vous mercis.
 Vous nous voyez ci attachés cinq, six:
 Quant de la chair que trop avons nourrie,
 Elle est pièce devoree et pourrie,
 Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
 De notre mal personne ne s'en rie;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

Se frères vous clamons, pas n'en devez
 Avoir dédain, quoi que fumes occis
 Par justice. Toutefois, vous savez
 Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis;
 Excusez nous, puis que sommes transis,
 Envers le fils de la Vierge Marie,
 Que sa grace ne soit pour nous tarie,
 Nous preservant de l'infernale foudre.
 Nous sommes morts ame, ne nous harie,
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

La pluie nous a bués et lavés,
 Et le soleil dessechés et noircis;
 Fies, corbeaux, nous ont les yeux cavés,
 Et arraché la barbe et les sourcils.
 Jamais nul temps nous ne sommes assis;
 Puis ça, puis là, comme le vent varie,
 A son plaisir sans cesser nous charrie,
 Plus becquetés d'oiseaux que dès a coudre.
 Ne soyez donc de notre confrerie;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !

Prince Jesus, qui sur tous a maîtrise,
 Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
 A lui n'ayons que faire ne que soudre.
 Hommes, ici n'a point de moquerie;
 Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre !"

(Villon, François. "L'építaphe de Villon - en forme de ballade" in Oeuvres (préface, gloses et notices par André Mary), Paris, Garnier, s/d, p.152-3.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *As Memórias Indiciárias de Pedro Nava* - Entre a história, a autobiografia e a ficção, mostrou-se em que medida se justifica um estudo dos seus seis volumes. Se, a priori, da sequência de 1 a 6 de suas capas, se pudesse supor essa perspectiva, as diversidades flagrantes de um volume em relação ao outro a teria derrubado. Abordar, contudo, um volume sem relacioná-lo aos demais, privaria o leitor de compartilhar das qualidades peculiares de seu narrador. A sugestão da analogia do *móbile* com as *Memórias* tornou-se, portanto, o ponto de partida para as reflexões ora intentadas e as futuras: a de seus elementos, narrativas e temas numa relação de simultaneidade entre si e com o momento de sua produção, numa tentativa de respeitar a mobilidade das articulações que as sustentam.

Muitas outras suposições, contudo, poderiam ser feitas com base na ilustração da *Arbor scientiae*, de Ramon Lull, colada por Nava numa das pastas dos originais de *Cera das Almas*. A mobilidade das estruturas da Arte de Lull poderia ser aliada à hipótese de que elas são plenamente vivíveis para poucos, na medida em que carregaria em si um saber mágico, um reflexo do macrocosmo divino. Uma representação que se evidencia, mas que, contrariamente, tem os elementos decodificados somente pelos conhecedores de sua linguagem. Trata-se de uma das pastas com seus antigos guardados: convites, cartas, desenhos, anotações, epígrafes, recortes de jornais ... Não se pode dizer, porém, que esta pasta se encontra exatamente como Nava a deixou. Aquela miscelânea de guardados tinha sentido

para ele: a articulação que poderia unir um ao outro se perdeu com sua morte. Um dos proveitos que o leitor pode tirar de sua exposição é a formulação de uma hipótese: talvez para os demais volumes Nava também tenha se valido de procedimentos semelhantes, mas não igual, na medida em que as características díspares das narrativas demandariam agrupamentos distintos entre si. Por exemplo, nos dois primeiros capítulos de Bat. de Ossos - "Setentrão" e "Caminho Novo" - poderia se esperar um abarrocamento de material: muitas fotos, desenhos, listas, receitas ... O que se percebe, todavia, em comparação ao Bat. Cativo, é que o material que serviu de suporte para a construção de suas narrativas - espólios familiares - chega ao leitor tão somente em forma de narrativa.

A seleção e a organização dentro todo o material que estava à disposição de Nava (e desconhecido para o leitor) é a explicitação dos guardados da memória; aqui tornados narrativas. Preferiu-se, portanto, partir da hipótese de plena visibilidade a que são submetidas as lembranças que vêm no instante da ação da memória involuntária aliada à ideia de movimento da Arte de Lull em oposição a um saber hermetico que a representação da *Arbor scientiae* também sugere por uma razão aparentemente simples. Procurar variados sentidos de um saber encoberto seria pertinente em relação a Cera das Almas. As representações construídas nas Memórias têm sentido se aprendidas no que mostram: logo, são formas variadas de compressão da realidade e, ao mesmo tempo, na maneira como se estruturam, expõem as tensões de seu tempo, da geração à qual Nava pertenceu e de seu autor. Mostram, entim, a partir de quais premissas se pensou uma determinada realidade.

Valer-se dessa perspectiva é também perceber que seu autor não é somente a biografia que dele pode ser feita a partir das Memórias, o que problematiza a vinculação imediata do texto - uma autobiografia - a um gênero com pré-concepções institucionalizadas. Foi preciso inventariar algumas delas para poder perceber em que medida Nava as recicla. Pensar, em abstrato, uma fórmula mínima para a escrita autobiográfica pode ser uma perspectiva, mas não foi a adotada. O percurso escolhido foi, como se viu, o inverso, partindo-se das Memórias. A verdade - suposta numa autobiografia - e a invenção - pressuposto ficcional - são tratadas com a mesma medida pela mão paciente, afastando suas possíveis diferenças. Talvez o olhar para o detalhe - do médico e do pintor - aliou-se a um caráter lúdico - como o olhar da criança que se fixa no que é pequeno, transformando-o - e a lição aprendida com Rosa e tio Salles tornou-se a marca mais profunda de seu texto.

Desse modo, as duas lentes se interpenetram e são abolidas as distinções entre o "objetivo" e o "subjetivo", obrigando o leitor a verdadeiras acrobacias, pois as portas das Memórias só se abrem se o leitor deixar do lado de fora seus pré-conceitos, facilitando o ingresso em seu universo. A saída encontrada nesse exercício de leitura foi a de procurar a relação de seus detalhes com o que os cerca - análogo ao olhar do observador para os elementos do *móbile* e na sua relação com o conjunto.

A primeira dificuldade encontrada seria a de pensar a realidade a partir da abolição dos pressupostos que vêem como dicotômicos os discursos "objetivos" - das ciências humanas, fundamentado em

paradigmas das ciências empíricas - e os "subjetivos", produzidos pelo artista. Afirmar que a narrativa histórica pode ser compreendida como uma representação possível do passado - como qualquer outra produção - não causa surpresa, na medida em que são os próprios historiadores que vêm se valendo atualmente dessa perspectiva. Trazê-la como uma possível interlocução na leitura aqui empreendida só demonstrou que a relação entre história e ficção nas Memórias pode ainda ser ampliada no que se refere aos momentos em que elas tocam, por exemplo, a história de grupos, os movimentos culturais e políticos brasileiros, as biografias de personalidades conhecidas da vida intelectual do país. Deve-se questionar, portanto, em que medida os discursos históricos e literários (ou artísticos) "explicam" e são "compreendidos" em relação à "realidade referida".

Se, por um lado, as Memórias se mostram avessas às apropriações de estudiosos que nelas procuram somente "provas" de determinados momentos da história (de grupos, cultural, política), por outro lado, se apresentam como discursos que constroem representações. Elas não se referem a uma realidade da qual seriam um mero reflexo, uma parte. Elas são a "realidade". E nos diálogos com diversas instâncias discursivas da época de sua produção - na pintura, na fotografia, no cinema, na literatura, na imprensa, nos meios acadêmicos, na política, enfim, num sistema de interlocuções que lhes foram contemporâneas - que se verificará qual o sentido de suas representações sobre o passado.

Em seguida, esta investigação terá continuidade no terreno das estruturas mnemônicas, às quais o narrador procura muitas vezes adequar suas histórias, numa relação clara entre a forma como são narradas e as

estruturas fixas dos narradores orais, denunciando um intercâmbio entre o escrito e o oral. As leituras sobre a arte da memória serão ampliadas, abrindo-se a partir delas uma outra via.

Pode-se verificar como as Memórias mantêm, em vários níveis, uma relação estreita entre o escrito e as artes visuais. Os originais mostram a preocupação de Nava em tornar a página ao lado do texto "um mesmo" - de nível visual - de sua escrita e vice-versa. O interessante é notar que à medida que tais ilustrações vão se tornando mais raras (principalmente a partir do quarto volume), elas passam a se impregnar nas próprias palavras, tornando a prosa das Memórias uma "pintura falante". A partir da analogia das Memórias com o *móbile* de Calder - o processo de construção das suas narrativas, o entrecruzamento das fontes, os desdobramentos da personagem principal, por exemplo - com a qual foi possível mostrar a sua *heterogeneidade*, pode-se estabelecer um outro nível de interlocução, no sentido de Nava forjar no texto condições para o estabelecimento de múltiplas perspectivas, tão próprias do romance moderno.

A investigação sobre o olhar do narrador das Memórias, quando se procurou fundamentar a leitura aqui empreendida, levará a um questionamento sobre a sua função e o lugar que ocuparia, a partir do cruzamento de três perspectivas: a prática médica, o erotismo e a morte. É no aprendizado do olhar para o detalhe (a doença) e, posteriormente, na sua apreensão no todo (o corpo doente) que ensaiaria uma reflexão sobre a condição humana. A curiosidade pelo outro (o que vale dizer, uma investigação atenta também de si mesmo) projetaria, talvez, uma ética ligada à constatação inabalável da transitoriedade da vida e

de sua finitude. Este lugar forçaria o narrador a uma reformulação constante de seus preconceitos, compondo um olhar que muitas vezes é por demais cruel consigo e com o mundo à sua volta.

Por fim, a última reflexão trata-se do universo autoral (tema presente na época em que Nava começou a redigir suas *Memórias*). Se, de um lado, o vínculo do texto com a arte moderna sugeriu uma reflexão sobre a fragmentação do homem contemporâneo, sustentou-se, por outro lado, ao mesmo tempo e em oposição a essa perspectiva, que a relação estabelecida entre o leitor e o narrador só poderia ser compreendida como troca de experiências. Supõe-se, a partir daí, que Nava teria dado uma resposta ao movimento modernista brasileiro – tendo partilhado das preocupações de sua geração – ainda que tardiamente. A expectativa é, portanto, delimitar onde estaria Pedro Nava, desloçando a questão de uma perspectiva biográfica para tomá-la a partir das práticas apropriadas por ele e com as quais construiu as *Memórias*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA - PEDRO NAVA

.Nava, Pedro. Baú de Ossos. Memórias 1, 7a.ed., Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1983.

.-----, Balão Cativo. Memórias 2, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

.-----, Chão de Ferro. Memórias 3, 2a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

.-----, Beira-Mar. Memórias 4, 3a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

.-----, Galo-das-Trevas. Memórias 5, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

.-----, Círculo Perfeito. Memórias 6, 4a.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

.-----, "Meu Rio de Janeiro. Descrições Amadoras de um Memorialista Mineiro" in Revista do Brasil, Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro e Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Ano I, no. 1, 1984, pp.4-8.

.Andrade, Mário de. Mário de Andrade. O Correspondente Contumaz. Cartas a Pedro Nava. 1925-1944 (ed. preparada por Fernando da Rocha Feres), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

.Arrigucci Jr., Davi. "Móbile da Memória" in Enigma e Comentário. Ensaio sobre literatura e experiência, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp.67-111.

.Candido, Antonio. "Poesia e Ficção na Autobiografia" in A educação pela noite e outros ensaios, São Paulo, Atica, 1987, pp.51-69.

.Covizzi, Lenira Marques. "Porto Inseguro". Formas Cativas de Ossos em Linguagem das Memórias - d'O Defunto - Pedro Nava, São Paulo, FFLCH/USP, 1981.

.Folly e Silva, Beatriz et alii, Pedro Nava, Tempo, Vida e Obra, Exposição Comemorativa dos 80 anos do Poeta, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

.Sussekind, Flora. "A Página ao Lado" in "Folhetim", Folha de S. Paulo, São Paulo, 05/02/1988, pp.6-6-B.

2. BIBLIOGRAFIA GERAL

.Ades, Dawn. O Dada e o Surrealismo, Rio de Janeiro, Labor do Brasil, 1976.

.Agostinho, santo. "O Encontro com Deus" (Livro X) in Confissões (trad. J.Oliveira Santos e A.Ambrósio de Lima), São paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

.Alencastro, Luiz Felipe de. "O Fardo dos Bacharéis" in Novos Estudos/CEBRAP, no. 19, dez/1987, pp.68-72.

.-----, "Proletários e Escravos. Imigrantes Portugueses e Cativos Africanos no Rio de Janeiro" in Novos Estudos/CEBRAP, no. 21, julho/1988, pp.31-52.

.Alexandrian, Sarane. O Surrealismo, Cacém, Verbo, 1973.

.Almeida, Ana Maria e Miranda, Wander Melo (org.). O Eixo e a Roda. Memorialismo e Autobiografia, Belo Horizonte, UFMG, julho/1988.

.Andrade, Mário de. Aspectos da Literatura Brasileira, 5a.ed., São Paulo, Martins, 1974.

.-----, Cartas a Murilo Miranda (1934-45), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

.Arantes, Paulo Eduardo. "O Positivismo no Brasil. Breve apresentação do problema para leitor europeu" in Novos Estudos /CEBRAP, no. 21, julho/1988, pp.185-194.

.Ariès, Philippe. Essais sur l'histoire de la mort en Occident, Paris, Seuil, 1975.

.Aristóteles, "De Memoria et Reminiscentia" in Parva Naturalia (trad. W.D.Ross), Oxford, Oxford University Press, 1931.

.-----, "De la Mémoire et de la Réminiscence" in Petits Traités d'Histoire Naturelle (trad.René Mugnier), Paris, Belles Lettres, 1953.

.----- . Art Rhétorique (trad., intr. et notes J.Voilquin et J.Capelle), Paris, Garnier, 1944, pp.3-423.

.Arnason, H.H. "International Abstraction between the Wars" e "Sixties Abstraction" in A History of Modern Art, 3rd edition, Japan, Harry N. Abrams, 1988.

.Arriguicci Jr., Davi. Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira, 1a. reimpressão, São Paulo, Companhia das letras, 1992.

.----- . "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente" in Achados e Perdidos, São Paulo, Polis (Estética 3), 1979, pp.79-115.

.Assis, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas, 13 a.ed., São Paulo, Atica, 1989.

.Auerbach, Eric. "A Cicatriz de Ulisses" e "A Meia Marrom" in Mimesis, 2a. ed. revisada, São Paulo, Perspectiva, 1987, pp.1-20 e pp.471-498.

.Avelino Filho, George. "As Raízes de 'Raízes do Brasil'" in Novos Estudos/CEBRAP, São Paulo, setembro/1987, no. 18, pp.33-41.

.Bailly, A. "mémoire" e "réminiscence" in Dictionnaire Gre-Français, Paris, Hachette, 1950.

.Bakhtine, Michail. L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance (trad.André Robel), Paris, Gallimard, 1970.

.Bandeira, Manuel. Estrela da Vida Inteira. Poesias Reunidas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

.----- . "Poetas Bissexto" in Suplemento Literário de "A Manhã", Rio de Janeiro, Ano IV, no. 9, 10/09/1944, pp.133-7.

.Baudelaire, Charles. "L'Art Philosophique" e "Le peintre de la vie moderne" in Oeuvres complètes, Paris, Seuil, 1968.

.Beaujour, Michel. "Autobiographie et autoportrait" in Poétique, Paris, Seuil, no. 32, nov/1977, pp.442-58.

.Benjamin, Walter. "Experiência e Pobreza" in Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas I (trad. Sergio Paulo Rouanet), 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.114-9.

.----- . "A Imagem de Proust" in Magia e Técnica, Arte e Política, 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.36-49.

----- "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in Magia e Técnica, Arte e Política, 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.197-221.

----- "A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução" (trad. José Lino Grunnewald) in Walter Benjamin et alii. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, pp.3-28.

----- "O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia" in Magia e Técnica, Arte e Política, 4a.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.21-35.

.Bergson, Henri. Matière et Mémoire, Paris, P.U.F., 1949.

.Blanchot, Maurice. "Ler" in O Espaço Literário (trad. Alvaro Cabral), Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp.191-207.

.Borges, Jorge Luis. "Funes, o Memorioso" in Ficções (trad. Carlos Nejar), 2a.ed., Porto Alegre, Globo, 1976, pp.89-97.

----- Perfis. Um Ensaio Autobiográfico, 3a.ed., Porto Alegre, Globo, 1985.

----- "Pierre Menard. Autor de Quixote" in Ficções, 2a.ed., Porto Alegre, Globo, 1976, pp.29-88.

.Booth, Wayne C. "Distance et point de vue. Essai de classification" in Poétique, Paris, Seuil, no. 4, 1970, pp.513-24.

----- A Retórica da Ficção (trad. Maria Teresa H. Guerreiro), Lisboa, Arcádia, 1980.

.Bosi, Eclêa. Memória e Sociedade. Lembranças de Velho, São Paulo, T.A.Queiroz/EDUSP, 1987.

.Breton, André. Le Surréalisme et la peinture suivi de Genèse et perspectives artistiques du Surréalisme et de Fragments inédits, New York, Brentano's, 1945.

----- "Premier Manifeste du Surréalisme" (1924) in Les Manifestes du Surréalisme, Paris, Editions du Sagittaire, 1946, pp.9-75.

.Brito, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

.Broca, Brito. "Romantismo e Memorialismo" in Obras Reunidas 1. Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos, São Paulo, INL/NEC, 1979, pp.88-95.

.Bruss, Elisabeth W. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire" in Poétique, Paris, Seuil, 1974, no.17, pp.14-26.

.Bueno, Antônio Sérgio. O Modernismo em Belo Horizonte. Década de Vinte, Belo Horizonte, UFMG/PROED, 1982.

.Burke, Peter. "A História dos Acontecimentos e o Renascimento da Narrativa" in A Escrita da História. Novas Perspectivas (trad.Magda Lopes), São Paulo, Ed. Universidade Paulista, 1992, pp.327-48.

.-----, Cultura Popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800 (trad. Denise Bottmann), São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

.-----, "Les îles anthropologiques et le territoire de l'histoire" in Philosophie et Histoire, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp.49-65.

.Calle-Gruber, Mireille. "Journal intime et destinataire textuel" in Poétique, Paris, Seuil, no. 59, 1984, pp.389-91.

.Candido, Antonio. Formação da Literatura Brasileira, 2 vols., São Paulo, Martins, 1959.

.-----, "A Personagem do Romance" in Antonio Candido et alii. A Personagem de Ficção, 4a.ed., São Paulo, Perspectiva, 1974, pp.51-80.

.-----, "A Revolução de 30 e a Cultura" in A educação pela noite e outros ensaios, São Paulo, Atica, 1987, pp.181-98.

.-----, "O significado das Raízes do Brasil" in Sérgio Buarque de Holanda, Raízes do Brasil, 5a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, pp. XXXIX-LII.

.Cardoso, Sérgio. "Paixão da Igualdade, Paixão da Liberdade: A Amizade em Montaigne" in Adauto Novaes (org.) Os Sentidos da Paixão, 3a. reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp.159-94.

.Chartier, Roger. A História Cultural. Entre Práticas e Representações (trad. Maria Manuela Gallardo), Lisboa, Difel, 1987.

-----, "Le monde comme représentation" in Annales ESC, nov/déc.1989, no. 6, pp.1505-20. "O mundo com representação" (trad. Andréa Daher e Zenir Campos Reis) in Estudos Avançados/IEA, jan/abril 1991, vol. 5, no. 11, pp.173-91.

.Chiara, Ana Cristina de R. "Dos 'Palácios da Memória' ao 'Cárcere da Alma'" in 34 Letras, Rio de Janeiro, Xenon ed., set./1989, no. 5/6, pp.384-94.

.Coirault, Yves. "Autobiographies et Mémoires (XVIIe-XVIIIe siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, nov/déc. 1975, no. 6, pp.909-55.

.Corominas, J. "membrar" in Dicionário Crítico e Etimológico de la Lengua Castellana, vol.III, Madrid, Gredos, 1954.

.Cretella Jr.,J e Cintra, G.U. "memor, oris - memoria" in Dicionário Latino-Português, 3a.ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1953.

.Cruz Costa, João. Contribuição à História das Idéias no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

.Cuddon, J.A. "diary and journal"; "autobiography" in A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin Books, 1979.

.Cunha, A.G. da "memória"; "memento"; "lembrar"; "reminiscência" in Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

.Dachy, Marc. Journal du Mouvement Dada. 1915-1923, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1988.

.Darnton, Robert. O Grande Massacre dos Gatos, 2a.ed., Rio de Janeiro, Graal, 1988.

.Deleuze, Gilles. Proust e os Signos (trad.A.C.Piquet e R.Machado), Rio de Janeiro, Forense Universitária,1987.

.Denougin, Jacques (dir). "mémoire"; "mémoires" in Dictionnaire Historique, Thématique de Littératures, Littérature française et étrangères, anciennes et modernes, Vol.II, Paris, Larousse, 1986, pp.1032-33.

.Deotte, Jean Louis. "La Méditation philosophique" in L'univers philosophique (dir. André Jacob, préface Paul Ricoeur), Paris, P.U.F., 1989, pp.852-56.

.Dias, Angela Maria. "Memória e Ficção" in Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 95:87/93, out/dez. 1988, pp.93-110.

.Diderot, Denis. "Explicação Detalhada do Sistema dos Conhecimentos Humanos"; "Sistema Figurativo dos Conhecimentos Humanos. Entendimento" in Enciclopédia ou Dicionário das Ciências e das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados. Discurso Preliminar e outros ensaios, ed. bilingue, (trad. Fulvia M.L. Moretto), São Paulo, UNESP, 1989.

.Dobrovsky, Serge. "Corps du texte/texte du corps"; "Autobiographie/ vérité/ psychanalyse" in Autobiographiques, de Corneille à Sartre, Paris, P.U.F., 1988, pp.43-60 e pp.61-77.

.------. "L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse" in Parcours Critique. Essais, Paris, Galilée, 1980, pp.165-201.

.------. "Lecture de la Bruyère" in Poétique, Paris, Seuil, no. 2, 1971, pp.195-201.

.------. Fils, Paris, Galilée, 1977.

.Duby, G. et alii História e Nova História, Lisboa, Teorema, 1989.

.Eça de Queiroz. "Brazil e Portugal" in Notas Contemporâneas, Porto, Lello, 1923, pp.55-90.

.------. Cartas de Eça de Queiroz, Lisboa, Aviz, 1945.

.------. Cartas Familiares e Bilhetes de Paris, Porto, Lello, 1925.

.------. Cartas de Inglaterra, Porto, Lello, 1916.

.------. Correspondência, Porto, Lello, 1925.

.Edwards, P. (in chief). "memory" in The Encyclopedia of Philosophy, Vol.5, N.York/London, Macmillan Publishers, 1972.

.Enciclopaedia Britannica, "memory", 14a.ed., London/N.York, 1930.

.Enciclopédia Mirador, "memória"; "memórias", São Paulo, Melhoramentos, 1983.

.Eulálio, Alexandre. "Livro que nasceu clássico" (1959) in Helena Morley, Minha Vida de Menina, 15a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, pp.VI-X.

.------. "Notícia Literária, Bibliografia e Apêndices" in Joaquim Felício dos Santos, Memórias do Distrito Diamantino, 3a. ed., Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro (Brasilica), 1956, pp.39-45.

.-----, "Sérgio Buarque de Holanda escritor" in Sérgio Buarque de Holanda, Raízes do Brasil, 5a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, pp.XXV-XXXV.

.Felício dos Santos, Joaquim. Memórias do Distrito Diamantino, 3a.ed., Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro (Brasilica), 1956.

.Fernandes, Florestan. A Integração do Negro na Sociedade de Classes, 2 vols., São Paulo, Dominus, 1965.

.Ferreira de Rezende, Francisco de Paula. Minhas Recordações, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

.Foucault, Michel. L'ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971.

.-----, "Qué es un autor?" (trad. Hugo Savino) in Conjectural Revista Psicanalítica, Buenos Aires, Ediciones Sitio, agosto/1984, no.4, pp.87-111.

.-----, "Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo Epistemológico" in Estruturalismo e Teoria da Linguagem (trad. Luiz da Costa Lima et alii), Rio de Janeiro, Vozes, 1971, pp.9-55.

.France, Anatole. Le Livre de Mon Ami, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

.Gagnebin, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta" in prefácio de Walter Benjamin, Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaios sobre Literatura e História da Cultura (trad. Sérgio Paulo Rouanet), 4a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.7-19.

.Genette, Gérard. "Poétique et Histoire" in Figures III, Paris, Seuil (Poétique), 1972, pp.13-20.

.-----, "Proust à Mme Scheikévitch" in Palimpsestes. La Littérature au Second Degré, Paris, Seuil (Poétique), 1982, pp.291-3.

.-----, "Rhétorique et enseignement" in Figures II, Paris, Seuil ("Tel Quel"), 1969, pp.23-42.

.-----, "Le statut pragmatique de la fiction narrative" in Poétique, Paris, Seuil, avril/1989, no. 78, pp.237-249.

.Ginzburg, Carlo. O Queijo e os Vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição (trad. Maria Betânia Amoroso), São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

-----, "Sinais: Raízes de um paradigma indiciário" in Mitos, Emblema, Sinais. Morfologia e História (trad. Frederico Carotti), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.143-179.

.Le Goff, Jacques. "memória"; "história"; "antigo e moderno" in Enciclopédia Einaudi, vol.I, Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp.11-50; pp.158-259 e pp.370-92.

.Gómez-Moriana, Antonio. "Autobiographie et discours rituel. La confession autobiographique au tribunal de l'Inquisition" in Poétique, Paris, Seuil, no/1983, no. 56, pp.444-60.

-----, "Narración y argumentation en el relato autobiográfico" in Face. Revista de Semiótica e Comunicação, São Paulo, EDUC, Vol.1, jul/dez.1988, no. 2, pp.67-80.

.Grambs, D. "rhetoric terms" in Literary Companion Dictionary, London, Rosetledge and Kegan Paul, 1985.

.Gréssillon, Almuth. "Alguns pontos sobre a História da Crítica Genética" in Estudos Avançados, 11 (5), 1991, pp. 7-18.

.Gusdorf, Georges. "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, nov/déc. 1975, no. 6, pp.958-1002.

.Hale, John R. (ed.). "história e crônica"; "retórica" in Dicionário do Renascimento Italiano (trad. Alvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

.Hamilton, George H. "René Magritte" in 19th and 20th Century Art. Painting. Sculpture. Architecture., Japan, Prentice - Hall and Harry N. Abrams, s/d.

.Hardman, Francisco Foot. Trem Fantasma. A Modernidade na Selva, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

.Hesíodo. Teogonia. A Origem dos Deuses (Estudo e tradução de Jaa Torrano), São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1981.

.Holanda, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil, 5a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

.Horkheimer, Max. Eclipse da razão (trad. Sebastião Uchoa Leite), Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.

.Hunt, Lynn et alii. A Nova História Cultural (trad. Jefferson Luís Camargo), São Paulo, Martins Fontes, 1992.

.Jaeger, W. "A medicina grega encarada como Paidéia" in Paidéia. A Formação do Homem Grego (trad. Artur M. Parreira), São Paulo, Martins Fontes, 1979, pp.939-95.

.James, Henry. "A arte da ficção" in Antologia de Critica Literária, Rio de Janeiro, Lido, 1968, pp.122-39.

.Jauss, Hans-Robert. "Littérature médiévale et théorie des genres" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, no.1, pp.79-101.

.-----, "Postface: l'esthétique de la réception: une méthode partielle" in Pour une esthétique de la réception (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, pp.243-62.

.Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman ?" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, no. 4, pp.498-510.

.Kazin, Alfred. "Autobiography as narrative" in The Michigan Quarterly Review, vol. III, october/1964, no. 4, pp.210-16.

.Kiernan, T. (compiled). "memory and reminiscence"; "remembering"; "remembrance"; "reminiscence"; "recollection" in Aristotle Dictionary, London, Peter Owen, 1962.

.Kossovitich, Elisa Angotti. "Da Estética" in Mário de Andrade. Flural, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp.15-68.

.Lafetá, José Luiz. 1930. A Critica e o Modernismo, São Paulo, Duas Cidades, 1974.

.Larousse, Pierre, "mémoire"; "mémoires" e "mémorialisme" in Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle, Vol. XI, Paris, 1874.

.Lejeune, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire" in Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, nov/déc.1975, no. 6, pp.903-36.

.-----, "Le pacte autobiographique" in Poétique, Paris, Seuil, 1973, no. 14, pp.137-62.

.-----, Le Pacte Autobiographique, Paris, Seuil, 1975.

.-----, Moi Aussi, Paris, Seuil, 1986.

.Lemoine, Michel. "L'enseignement de la philosophie au Moyen Age" in L'univers philosophique, Paris, P.U.F., 1989, pp.795-99.

.Littré, Paul-Emile. "mémoire"; "mémorialiste" in Littré Dictionnaire de la Langue Française, III, Paris, 1974.

.Lukács, Georg. "Narrar ou Descrever" (1936) in Ensaio sobre Literatura (trad. G.V.Konder), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp.47-99.

.-----, "L'Idéalisme Abstrait" e "Romantisme de la Désillusion" in La Théorie du roman (trad. Jean Clairevoye), Paris, Denoel, 1965, pp.91-108 e pp.109-130.

.Maurois, André. "L'autobiographie" in Aspects de la biographie, Paris, Au Sans Pareil, 1928, pp.129-155.

.Mello e Souza, Gilda de. O Espírito das Roupas. A Moda no Século XIX, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

.-----, "Pintura Brasileira Contemporânea: os precursores" in Revista Discurso, FFLCH-USP, Ano V, no. 5, pp.119-30.

.-----, "Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte" in Exercícios de Leitura, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp.249-77.

.Mendes, Murilo. A Idade do Serrote, Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

.Merquior, José Guilherme. "A Estética do Modernismo do Ponto de Vista da História da Cultura" in Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da Arte na Crise da Cultura, Rio de Janeiro: Forense Universitária, São Paulo: EDUSP, 1974, pp.77-102.

.Montaigne. "Da Amizade" in Montaigne, Ensaio (De Pensadores), trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Abril Cultural, 1980, pp.91-7.

.Morley, Helena. Minha Vida de Menina, 15a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

.Nunes, Benedito. O Tempo na Narrativa, São Paulo, Atica, 1988.

.Ong, Walter. Oralidad y escritura, México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios), 1987.

.Pamian, L. "coleção" in Enciclopédia Einaudi, Vol. I, Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp.51-86.

.Picon, Gaetan. Journal du Surréalisme, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1976.

.Pompéia, Raul. O Ateneu. Crônica de Saudades, São Paulo, Abril Cultural, 1981.

.Praz, Mario. Literatura e Artes Visuais (trad. José Paulo Paes), São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1982.

.Quintiliano. "De la mémoire" in Institutio oratoire. Livre XI, in Oeuvres Complètes, tome III, vol. 3, Paris, Garnier, s/d. pp.247-63.

.Raymond, F.J.M. "memoria" in Lexique Roman, IV, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

.Reis, Zenir Campos. "O Trabalho da Escrita" in Estudos Avançados, 11 (5), 1991, pp.35-44.

.Ricoeur, Paul. "Narrativité, Phénoménologie et Herméneutique" in L'univers philosophique, Paris, P.U.F., 1989, pp.63-71.

.Robert, Paul. "mémoire" (n.f.); "mémcoire" (n.m.) in Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, Paris, S.N.L., 1976.

.Rosenfeld, Anatol. "Literatura e Personagem" in Antonio Candido et alii, A Personagem de Ficção, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp.11-49.

.-----, Estrutura e Problemas da Obra Literária, São Paulo, Perspectiva (Elos), 1976.

.-----, "Mário e o Cabotismo"; "Reflexões sobre o romance moderno"; "A visão grotesca" in Texto/Contexto, 2a.ed., São Paulo, Perspectiva, 1973, pp. 185-200; pp.75-119 e pp.59-73.

.Rossi, Paolo. "Ars memorativa" in A Ciência e a Filosofia dos Modernos (trad. Alvaro Lorencini), São Paulo, Ed. da Universidade Paulista, 1992, pp.282-332.

.Rossum-Guyon, Françoise Van. "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, no. 4, pp.476-497.

.Roussset, Jean. "Le journal intime, texte sans destinataire?" in Poétique, Paris, Seuil, nov/1983, no.56, pp.433-43.

.Rugendas, Johann Moritz. Viagem Pitoresca Através do Brasil (trad. Sérgio Milliet), Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

.Salles, Cecilia Almeida. Crítica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários, São Paulo, EDUC, 1992.

.Sartre, Jean Paul. As Palavras (trad. J. Ginzburg), 4a.ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

.Scholes, Robert. "Les modes de la fiction" in Poétique, Paris, Seuil, nov/1977, no. 32, pp.507-14.

.Segre, C. et alii. Literatura-Texto, Enciclopédia Einaudi, vol.17, Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

.Spitzer, Carlos. "memória"; "lembrança" in Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, 3a.ed., Porto Alegre, Globo, 1953.

.Spitzer, Leo. "Le style de Marcel Proust" in Etudes de style, Paris, Gallimard (Idées), 1970, pp.397-473.

.Starobinski, Jean. "Os problemas da Autobiografia" in Jean-Jacques Rousseau. A Transparência e o Obstáculo, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp.187-207.

.-----, "Le style de l'autobiographie" in Poétique, Paris, Seuil, 1970, no. 3, pp.257-85.

.Sussekind, Flora. Literatura e Vida Literária (polêmicas, diários e retratos), Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

.Vance, Eugene. "Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie" in Poétique, Paris, Seuil, 1973, no. 14, pp.163-177.

.Veyne, Paul. "L'objet de l'histoire" in Comment on écrit l'histoire (suivi de Foucault révolutionnaire), Paris, Seuil, 1978.

.-----, "L'éloge de la curiosité" in Philosophie et Histoire, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, pp.15-36.

.Viator, Karl. "L'histoire des genres littéraires" in Poétique, Paris, Seuil, nov/1977, no. 32, pp.490-506.

.Vitz, Evelyn B. "Type et individu dans l' 'autobiographie ' médiévale" in Poétique, Paris, Seuil, 1975, no. 24, pp.426-45.

.Wellek, René e Warren, A. "Literatura e outras Artes" in Teoria da Literatura (trad. José P. e Carmo), 4a.ed., Sintra, Publicações Europa-América, s/d, pp.153-66.

.Wilson, Edmund. "Marcel Proust" in O Castelo de Axel (trad. José Paulo Paes), São Paulo, Cultrix, 1967.

.Willemart, Philippe. "A Quarta Dimensão do Manuscrito" in Estudos Avançados, 11 (5), 1991, pp.19-33.

.Wood da Silva, M.A. Revista: Contribuições para o estudo do Modernismo em Minas Gerais, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1984.

.Yates, Frances. "Les trois sources latines sur l'art de la mémoire" e "Le lullisme comme art de la mémoire" in L'Art de la Mémoire (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1975, pp.13-38 e pp.188-214.

.Zanini, Walter. "A Escultura Cubista" in Tendências da Escultura Moderna, São Paulo, Cultrix/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1971, pp.92-123.

.Zola, Emile. A Batalha do Impressionismo (trad. Martha Gambini), Rio de Janeiro, Paz e Terra (Oficina das Artes), 1989.