

Maria Luiza Medeiros Pereira

DAS
APARAS DO TEMPO
ÀS
HORAS CHEIAS

uma leitura das *Memórias* de Pedro Nava

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por MARIA LUÍZA MEDEIROS

POEIRA

e aprovada pela Comissão julgadora em

08/04/2002

109

Marcia Ortega

Prof. Dr. MÁRCIO ORLANDO SELIGMANN SILVA
Coordenador da Sub-Comissão de
Pós-Graduação em Teoria e História Literária
IEL/UNICAMP
Matr. 28173-5

TESE APRESENTADA AO CURSO DE TEORIA E HISTÓRIA
LITERÁRIA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS COMO
REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
DOUTOR EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA NA ÁREA DE
LITERATURA E OUTRAS PRODUÇÕES CULTURAIS

ORIENTADOR: PROF. DR. FRANCISCO FOOT HARDMAN

CAMPINAS
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP	P414d
V	
TOMADA	48732
PREL	16.83710e
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	01/05/02
Nº CPD	

CM00167040-7

BIB ID 239220

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

P414d Pereira, Maria Luiza Medeiros
 Das aparas do tempo às horas cheias: uma leitura das *Memórias* de Pedro Nava / Maria Luiza Medeiros Pereira - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Francisco Foot Hardman
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nava, Pedro, 1903-1984 - Crítica e interpretação. 2. Autobiografia. 3. Narrativa (Retórica). 4. Literatura brasileira - História e crítica. I. Hardman, Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

20021 1362

Para Alex

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor doutor Francisco Foot Hardman o estímulo, a confiança, a orientação, a dedicação e o entusiasmo com os trabalhos de pesquisa de seus orientandos.

À CAPES pela bolsa concedida, de 1993 a 1996, e ao Departamento de Teoria e História Literária do IEL-UNICAMP.

Expresso meu agradecimento às professoras doutoras Maria Betânia Amoroso e Stella Bresciani; espero ter conseguido incorporar aqui algumas das valiosas sugestões que elas fizeram. Gostaria de agradecer também aos professores doutores Haquira Osakabe e Arnoni Prado, membros da banca examinadora do mestrado, em 1993, pois procurei neste trabalho recuperar alguns comentários elaborados por eles durante a arguição. À professora doutora Jeanne Marie Gagnebin pela oportunidade de fazer vários de seus cursos como aluna ouvinte. Devo a esse convívio uma série de reflexões aqui esboçadas, dentre tantas outras coisas. Sou grata, também, ao professor doutor Luiz Dantas pelo apoio e confiança constantes.

Meu agradecimento ao Dr. Paulo Penido, herdeiro de Pedro Nava, não apenas pela gentileza em responder minhas inúmeras perguntas, como por ter concedido a autorização para consultar as cartas inéditas de Nava, endereçadas a Mário de Andrade, as quais se encontram no IEB-USP.

Durante vários anos convivi com o grupo de alunos de pós-graduação de Foot Hardman, trocando impressões de leituras, trabalhos pessoais e apresentando seminários. Esses encontros ajudaram a formar em nós uma espécie de coesão e cumplicidade. Agradeço aos colegas: Celdon Fritzen, Gabriela Vieira Campos, Ana Cláudia Fidelis, Maria Rita Sigaud Palmeira, Patrícia Garcia, Mário Frungillo e Marcos Lopes. Sou grata especialmente às minhas amigas Lúcia Granja pelas inúmeras conversas sobre a pesquisa e por sua leitura atenta dos originais da tese e Jussara Meneses Quadros, que sempre encontra e indica coisas interessantíssimas para os amigos. Devo à Jussara, dentre tantos achados, o exemplar de *Vie de Henry Brulard*, na edição ilustrada e anotada por Stendhal, descoberto na Biblioteca da PUC-RS.

À equipe do Setor de Informática do IEL, em especial, Sueli Ap. Rizzoli Sarmento e Carlos Bastos e aos rapazes do Setor de Publicações do IEL, Esmeraldo Armando dos Santos e Luiz Antônio dos Santos, pelo socorro constante nos momentos de apuro com o programa de computador. Aos meninos do xerox do IEL, Vinícius Felipe Cardoso, Ricardo Ap. dos Santos, Marciano Valentim e, em especial, Helton Cardoso dos Santos.

Não posso deixar de mencionar a atenção dos funcionários do IEB-USP, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (onde se encontram os originais das *Memórias* de Nava), do Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH-UNICAMP), da Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda e Alexandre Eulálio (Biblioteca Central da UNICAMP), da Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da USP e da Biblioteca da Faculdade de Medicina da USP.

Meu agradecimento aos funcionários da Biblioteca do IFCH-UNICAMP, José Carlos Pinheiro, Solange Vital de Souza e, especialmente, ao Luciano Ricardo Francischetti Dantas. Como passei grande parte do meu tempo na Biblioteca do IEL-UNICAMP, não poderia deixar de agradecer a dedicação de alguns funcionários: D^ª Rosaria A. de Oliveira Alvarenga, Marinete Antonio Rosa, Maria Madalena de Silva Brito, Ana Maria Granato, Elza Lina de Godoy Lazari, Belkis Ap. Donato, Irma Block Teixeira, Loide Brambilla Amâncio e Haroldo Batista da Silva.

Agradeço à Rosemeire Marcelino por todos esses anos de carinho, compreensão e amizade e ao Rogério Ribeiro, ambos da Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

Por fim, quero agradecer à minha mãe, às minhas irmãs e à Carmen, em especial, pelo bom humor. Ao meu pai o apoio constante e irrestrito e, sobretudo, ao Alex.

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	6
1: LITERATURA COMO BÚSSOLA	11
1.1. A autobiografia e a ficção juntas	12
1.2. Os intransponíveis <i>lugares-comuns</i> da autobiografia	25
1.3. Orientando a leitura	34
1.4. O peso da tradição	39
1.5. A ação da memória involuntária	45
1.6. Os <i>lugares-comuns</i> nas <i>Memórias</i>	51
2: POR ONDE COMEÇAR E O QUE CONTAR	55
2.1. A modéstia afetada e o vagar inicial impreciso	56
2.2. O ritmo encantatório da prosa	71
2.3. A longa cadeia de misérias ou o romance familiar	75
2.3.1. As lacunas do retrato	79
2.3.2. Qual retrato ?	85
2.3.3. Queijo do mesmo leite	97
2.3.4. Sejamos lusitanos	103
2.3.5. As musas e os médicos	112
3: DAS APARAS DO TEMPO ÀS HORAS CHEIAS	136
3.1. Que não “seja já”	137
3.2. Ousar dizer tudo	143
3.3. “Não me lembro bem”	151

3.4. O decifrador de sinais	157
3.5. <i>Voltando</i> para a “casa velha”	164
3.6. Os delitos e as penas	175
3.7. Eu, tu, ele	177
3.7.1. E todos “descem”	184
3.7.2. As curiosidades de Egon	193
3.7.3. Esse objeto imóvel e passivo	205
4: ESQUECER PARA LEMBRAR	215
4.1. A terrível máscara	216
4.2. O elogio médico	225
4.3. O ritmo como aliado	242
4.4. O método: conversa a três	252
4.4.1. O esqueleto e o corpo	266
4.4.2. Esquecimento como assimilação	272
4.4.3. A tarefa sinistra	282
CONSIDERAÇÕES FINAIS	307
BIBLIOGRAFIA	309
ANEXOS	339

NOTA PRÉVIA

Pode-se dizer que o presente trabalho é uma continuação da minha dissertação de mestrado, defendida no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, em 1993, sob orientação do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman. Nele investiguei as origens do gênero para tentar mostrar o quanto as *Memórias* escapavam de suas amarras. De fato, sempre permaneceu a inconveniência deste texto *híbrido*, que não se deixava etiquetar. Muito me ajudou, já no doutorado, alguns livros que o Foot me trouxe de uma de suas viagens à Europa. Discutia-se, num deles, a persistência de certos *lugares-comuns* da autobiografia na prosa autobiográfica contemporânea. Ora, a permanência deles não significava que tivessem mantido as antigas estruturas às quais se vinculavam.

Então, a questão ficou interessante, pois a utilização de fórmulas estabelecidas para exprimir experiências, a princípio compreendidas como flagrantemente individuais, acabava jogando água no moinho da minha percepção das *Memórias* como um texto propositadamente ambíguo. Fórmulas que não passavam de um modo a mais do “eu” se esconder do que se exibir e, ao mesmo tempo, um lugar de entrecruzamentos de experiências eminentemente literárias, além de pessoais e coletivas. A análise da utilização de tais fórmulas fez surgir certos estranhamentos, seja em relação à tendência do leitor de autobiografia de identificar o autor, o narrador e o protagonista sem fazer as mediações necessárias, seja na operação direta entre o que é narrado e a verdade, também uma demanda que pesa em relação ao gênero autobiográfico.

Em relação à primeira situação, as narrativas abrem espaço para a identificação do “eu” com várias outras personagens, independente do tempo e do espaço, projetando a questão da identidade para outros níveis e, conseqüentemente, problematizando a identificação direta de Nava com o narrador, com a personagem principal, que também tem o seu nome, assim como com os alter-egos. E, quanto à segunda, a inserção flagrante da ficção, retira o peso correntemente dado ao “fato” e transfere a sua percepção para um questionamento em relação aos modos de representação da verdade em que pese a incorporação simultânea de várias perspectivas.

Neste estudo sobre as *Memórias* de Pedro Nava, procuro investigar o modo como elas são construídas. Mais precisamente, como se articulam os seguintes registros: os *lugares-comuns* da prosa autobiográfica, que inscrevem o texto num determinado “gênero” ao mesmo tempo em que induzem expectativas precisas no leitor em relação ao que lê; elementos da história de vida de Nava; elementos da história de vida de outras pessoas; os registros das mais variadas fontes sujeitas a “verificações” fora do texto, tais como: documentos cartoriais, mapas, trabalhos científicos, atestados de óbito, livros de registros e, por fim, vários ingredientes trazidos do ouvir-dizer, da literatura, pintura, cinema, fotografia, propaganda, folclore. Trata-se de um trabalho que discute os limites dessa “nova autobiografia” contemporânea, herdeira das transformações formais das artes no século XX, da psicanálise e do experimentalismo na literatura, até o desaparecimento da voz narrativa e da focalização, atingindo em cheio a (re)composição da identidade.

No capítulo 1 faço um sobrevôo sobre os *lugares-comuns* da autobiografia e um resumo dos seis livros de memórias de Nava, para mostrar como os elementos fora do texto orientam a leitura das *Memórias*. Depois abordo o tratamento dado a uma das imagens-chaves da autobiografia pós-romântica, a “cena da memória involuntária”.

No capítulo 2 analiso um outro momento não menos importante na autobiografia: o modo de iniciá-la. Em seguida, mostro como o ritmo da frase transforma-se num forte aliado do narrador no sentido de convencer o leitor a respeito da veracidade do retrato que faz de si mesmo baseado em outro *lugar-comum*, a genealogia. O auto-retrato, entretanto, mostra-se, ao mesmo tempo, incompleto e contraditório, expandindo-se num “romance familiar” praguejante contra as nossas raízes escravocratas, mas a favor da herança cultural humanista ameaçada pela cultura de massas.

No capítulo 3 discuto duas das questões centrais e amalgamadas nas *Memórias*: a velhice e a espera da morte. Situação que remete ao trabalho da escrita outro *lugar-comum* da prosa autobiográfica: o desejo de *dizer tudo*, desde as mais fragmentárias e fugazes lembranças à confissão do esquecimento. Favorecendo-se das teses sobre a recuperação das lembranças da infância em Freud, o narrador encena a sua luta contra as dificuldades de apreender as tênues lembranças do passado e confessa os tropeços da empreitada. Ambas são estratégias de convencimento, funcionando como “provas de veracidade” discursiva. E, ao mesmo tempo, se encontram na base da teoria de

rememoração elaborada pelo velho narrador das *Memórias*. É por meio de tais estratégias que vai justificando, paulatinamente, os recorrentes recursos à ficção.

Neste capítulo ainda mostro como *ousar dizer tudo* significa para o “eu” expor-se como outro(s), justamente para dar conta da passagem do tempo e da impossibilidade do sujeito de reconhecer-se o mesmo desde o seu nascimento até a sua velhice; além da impossibilidade de falar de sua própria morte. A questão da identidade pessoal é transportada para a esfera narrativa. Aqui essa questão é abordada a partir de uma das características mais marcantes de José Egon Barros da Cunha, um dos alter-egos de Pedro Nava, sua vida sexual. Não podemos nos iludir, tanto Pedro Nava quanto Egon são personagens das *Memórias*. Ademais, essa exposição (indireta) do “eu” está baseada em elementos recorrentes na literatura erótica, que, por sua vez, nas *Memórias*, aliam-se ao conhecimento da anatomia humana que o autor empresta às personagens e ao narrador.

No capítulo 4 discuto como ousar *dizer tudo* significa também a exposição mais crua do retrato do velho, a confissão do desespero da solidão e a opção pela fuga declarada do presente por meio da escrita. Um dos modos indiretos de exposição do “eu” é abordado através de um outro *lugar-comum*, só que este relativo ao *elogio médico*. Os elementos dessa forma retórica são encontrados tanto nos retratos dos professores de Medicina, quanto na prosa intimista, o auto-retrato esboçado em “Negro”, em *Galo-das-Trevas*. As personagens se apresentam como alimento e patrimônio para as gerações seguintes; ou seja, as ações modelares dos professores foram *incorporadas* e prepararam Egon/Nava para a vida. A escrita vai espelhar o outro lado desse procedimento. Do mesmo modo que os ensinamentos médicos teriam conduzido a personagem para a ação, as personagens de Rosa e tio Salles (presentes nos dois primeiros volumes das *Memórias*) representariam o método de contar histórias do narrador das *Memórias*, pois “ensinam” a mesclar ficção e história. É o que se vê nas narrativas das *Memórias*, ou seja, o embaralhamento dos acontecimentos do cotidiano com elementos emprestados da literatura e da pintura, por exemplo, a junção numa mesma personagem de características de várias pessoas, a busca de adequação entre o mundo da personagem e a história. Sob este aspecto, foi muito interessante ter tido acesso às cartas de Nava a Mário de Andrade, no IEB. Apesar de ser uma correspondência minguada, nota-se desde cedo, no jovem

Nava, que a percepção da realidade, em especial a vida humana, estava mediada pelas artes visuais e pela literatura.

A estratégia de embaralhar elementos heterogêneos está baseada na concepção da escrita como *montagem*, usando aqui os conceitos de Nava: dar ao “esqueleto” um “corpo”. O primeiro refere-se ao projeto pré-determinado do escritor consigo mesmo, antes da escrita, na coleção heterogênea de matérias e o segundo, ao processo de seleção, organização, releitura do material e da escrita. Em ambos momentos se misturam elementos pessoais e coletivos e têm como premissa a *metáfora da digestão*, na qual a leitura desempenha um papel preponderante na escrita. Para quem escreve, seguindo a metáfora, há um determinado momento em que desaparecem os limites que separam o lido daquilo que foi escrito. Entre essas duas operações, o leitor, agora escritor, assimilou e esqueceu, “apropriando-se” e, conseqüentemente, produzindo algo “novo”: “esquecendo para lembrar”, dirá Nava. Ora, essa estratégia cria, no mínimo, duas tensões: a primeira, diz respeito à posição do autor na prosa autobiográfica, na medida em que ele deixa de ser a instância última e explicativa do que produz; a segunda, refere-se ao tratamento dado a acontecimentos que escapam da ordem “pessoal” e atingem mais pessoas, como um conflito, uma guerra, uma revolução. São estas as duas últimas questões abordadas na parte final deste último capítulo.

No final, em *Anexos*, achei interessante incluir a reprodução de caricaturas relativas às personagens da pensão Moss, pois me refiro a elas no meio do capítulo 4 (o método: conversa a três). Ela foi retirada de um artigo de Flora Süssekind, publicado na Folha de S. Paulo, *Folhetim*, de 5 de fevereiro de 1988, que atualmente se encontra publicado em seu *Papéis Colados*. Nessa mesma seção há a reprodução das primeiras páginas de um artigo de Nava sobre a “mão reumática”, que nos ajuda a perceber o grau de interferência entre a especialidade profissional, a técnica do pintor e do caricaturista e o trabalho da escrita nas *Memórias*, em especial, na atenção para as formas, as cores, as saliências e os detalhes de uma das partes do corpo humano. Há também a reprodução de uma foto de Flávio de Barros, fotógrafo militar que esteve na Campanha de Canudos. Nava se refere a ela numa das cartas a Mário de Andrade (e que se encontram no IEB-USP), salientando o interesse de fazer a estilização de duas de suas “figuras”. Inclui também a reprodução de um auto-retrato de Leonardo da Vinci já sexagenário, retirado de

Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura, organizado, traduzido e comentado por Eduardo Carreira. O olhar de tristeza desse auto-retrato traduz o do velho narrador das *Memórias*. Por fim, há a reprodução de algumas páginas de *O Cirio Perfeito*, que abordo na última seção do capítulo 4, quando comento o tratamento dado por Nava a um dos momentos de nossa história recente, a Revolução de 1930.

NOTA

Para facilitar a leitura, procurei incorporar no texto as citações das *Memórias*. Todas elas seguem o seguinte padrão: as iniciais do título do livro e a página. Assim temos: *Bau de Ossos* (BO), *Balão Cativo* (BC), *Chão de Ferro* (CF), *Beira-Mar* (BM), *Galo-das-Trevas* (GT) e *O Cirio Perfeito* (CP).

As edições usadas encontram-se na Bibliografia.

CAPÍTULO 1
LITERATURA COMO BÚSSOLA

1

LITERATURA COMO BÚSSOLA

1.1. A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO JUNTAS

Antes de publicar *Baú de Ossos* em 1972, Pedro Nava¹ era sempre lembrado como o médico que na juventude participara do Movimento Modernista Mineiro. Como a maioria dos jovens nos anos 1920, viu seus poucos poemas, desenhos e crítica de arte serem publicados em revistas e jornais de Belo Horizonte, que se abriram às produções literária e crítica: *A Revista*, *Verde* e *Diário de Minas*. Foi considerado um poeta promissor, principalmente por “O Defunto” (1938) e também graças ao trabalho de Manuel Bandeira que, em 1946, publica alguns dos poemas deste poeta bissexto. Para Bandeira, “O Defunto” é “uma das peças mais belas e mais sinistras de nossa poesia”². O sentimento do poema teve origem, para Nava, após a ida a um velório em 1916. Existia um hábito entre os jovens de passear pelos velórios de Belo Horizonte em busca de comida e de bebida. Restou, por anos, de um desses passeios, a lembrança de um corpo a atormentá-lo, que foi exorcizada em forma de poesia somente após vinte anos: “Quando morto estiver meu corpo/ evitem os inúteis disfarces,/ os disfarces com que os vivos,/ só por piedade consigo,/ procuram apagar no Morto,/ o grande castigo da Morte.”

Se, quando jovem, vive intensamente a literatura, somente aos sessenta e cinco anos de idade inicia a prosa pela qual se tornará conhecido. É flagrante, nas páginas de suas memórias, como a relação entre a passagem do tempo e a inexorabilidade da morte, presente em “O Defunto”, é aguçada por um elemento que em 1938 ainda não fazia parte da experiência pessoal de Nava, ou seja, a velhice: a decrepitude do corpo, uma espécie de metamorfose do sujeito; o desespero diante do fim da sexualidade; a longevidade traduzida no sofrimento pela morte dos amigos; o testemunho do passado (na perspectiva de um determinado grupo social); a proximidade da morte e a escrita como forma de ação

¹ Pedro Nava nasceu em Juiz de Fora, em 1903 e morreu no Rio de Janeiro, em 1984.

² Bandeira, Manuel (org.) *Antologia dos Poetas Bissextos Contemporâneos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. Primeira edição em livro: Rio de Janeiro: ed. Zelio Valverde, 1946, pp.219-233.

e de reflexão sobre o presente serão alguns dos temas mais constantes imbricados nessa relação.

As *Memórias* de Nava são, ao mesmo tempo, testemunho de uma experiência de vida particular que se expande, atingindo a vida de familiares e amigos, além de todo um modo de vida em diferentes épocas no Brasil. Parecem não escapar de um forte *lugar-comum* pertinente ao memorialismo ou, mais amplamente, à autobiografia: a associação da redação a um período de maturidade ou ao início da velhice de uma pessoa. É o homem velho que numa “aposentadoria forçada” decide contar, por deleite, para ocupar o tempo e acertar as contas com o passado, sua experiência de vida. A autobiografia, segundo diversos manuais e livros sobre o tema¹, parece ser o último lugar no qual pessoas que se dedicaram a atividades públicas ou escritores consagrados refletem sobre as ações passadas, vividas ou testemunhadas (como em *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand) ou ainda sobre o conjunto de sua vida e obra literária (a exemplo dos últimos livros de Simone de Beauvoir). É comum também casos em que uma pessoa pública procura dar sentido à vida privada (*Les Confessions*, de Rousseau). Esta relação de indissolubilidade entre a escrita de memórias e o papel social de seu autor² torna-se - além da proximidade da morte ou a velhice - um dos elementos determinantes para a escrita autobiográfica. No entanto, outras razões podem orientar o impulso (auto)biográfico, tais como a fama cinematográfica, escândalos políticos, experiências pessoais bizarras ... Nestes, o apelo do mercado acaba superando o aspecto literário ou político.

Há casos também em que a narrativa pode abordar momentos dramáticos, nos quais a experiência de vida chega ao limite da condição humana. O ponto de vista tanto pode ser marcadamente pessoal, como *L'avenir dure longtemps*, de Louis Althusser ou vir de uma experiência coletiva, como das narrativas dos sobreviventes do Holocausto, de outros genocídios ou de vítimas das ações repressivas de regimes ditatoriais. Os movimentos decorrentes de ações coletivas, organizadas ou não, como a Revolução Francesa, a Revolução Russa ou a ação dos estudantes nas praças de vários países em

¹ Serão mencionados ao longo do texto.

² “... en las memorias habla el autor como portador de un papel social”, Cf.: B. Neumann, *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires: Sur, 1973, p.19.

maio de 1968, geraram também ondas autobiográficas¹. No Brasil, por exemplo, após os acontecimentos em torno da Revolução de 1930, houve uma inundação de livros cujos testemunhos favoráveis e contrários à ação dos revolucionários deram início a uma nova fase, tanto em relação ao mercado editorial brasileiro, devido a um acréscimo na produção de livros e uma melhor distribuição, quanto à crescente reflexão sobre um acontecimento ainda quente da história e responsável pelo fortalecimento de antigas teses sobre o país, assim como pelo surgimento de novas formas de concebê-lo.² A onda autobiográfica mais recente no Brasil aconteceu nos anos posteriores ao processo de anistia política no final dos anos 1970.

Mas nada como a existência de regras para quebrá-las! Se é um *lugar-comum* associar a escrita de memórias à maturidade, ou à velhice, Michel Leiris em *L'âge d'homme* (1939) vai rompê-la, pois começa a redigi-las aos trinta e oito anos³. Se pessoas conhecidas aposentam-se no memorialismo, é justamente por onde de fato começa Pedro Nava. No livro de estréia, *Bau de Ossos* (1972)⁴, uma das preocupações de Nava é a de evitar o olhar excessivo sobre o “eu”, preferindo a crônica familiar cujos laços desdobram-se em fios que vão do nordeste do país e da Itália até Minas Gerais.

A escolha pelo descentramento do eu faz com que a prosa simule um movimento de vagar ora pelas histórias de parentes, amigos e pessoas conhecidas, ora por cidades, escolas, residências, hospitais, edifícios públicos e bordéis, como também por hábitos, culturas, visões de mundo, sentimentos, e tudo dentro de um amplo leque temporal. Surgem, neste primeiro livro, as histórias de bisavós paternos e maternos, de avós, a juventude dos pais, as lembranças da primeira infância, em Juiz de Fora e depois no Rio de Janeiro, terminando com a morte prematura do pai e o retorno para a casa da avó materna

¹ Note-se, portanto, que nem sempre o testemunho tem como fundamento básico a expressão pessoal, individualizada. A idéia de experiências que podem ser compartilhadas é importante aqui e será tratada posteriormente.

² Oliveira, Lúcia Lippi (cordenadora) e Gomes, Eduardo Rodrigues e Whatety, Maria Celina. “O ambiente intelectual dos anos 30” in *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da Revolução de 1930*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/INL/MEC, 1980, p.34.

³ Miguel Cané publica em 1882, na Argentina, *Juvenilia* (narrativa escolar da infância e da juventude) aos trinta anos de idade. Antes dessa obra, que se popularizou rapidamente, Cané só havia publicado um pequeno volume reunindo seus artigos dispersos. Cf. Sylvia Molloy, “Una escuela de vida: ‘Juvenilia’ de Miguel Cané” in *Actos de Presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (trad. José Esteban Calderón revisada e corrigida por la autora et al.), México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996, p.136.

⁴ A primeira edição de *Bau de Ossos* foi feita por Fernando Sabino na Editora Sabiá.

na cidade natal. Para dar conta de eventos não testemunhados por ele, Nava constrói personagens que não deixam de manter o traço de pessoas que de fato existiram. Deste modo, consegue circular pela cidade do Rio de Janeiro ou pelo Ceará e pelo Maranhão, no final do século XIX, situando-se entre seus bisavós paternos: “... se não faço com o corpo, realizo em imaginação”, dirá o narrador em *Baú de Ossos*.

O segundo volume de memórias foi desmembrado do primeiro, por sugestão dos amigos Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Rezende e Fernando Sabino, leitores dos originais. Conseqüentemente, os dois capítulos finais dos originais de *Baú de Ossos* vão fazer parte de *Balão Cativo* (1973). Nava mantém o tom fabulístico de *Baú de Ossos*, privilegiando o ponto de vista infantil ao narrar algumas das histórias de sua infância e o início do período escolar, em especial, no Colégio Anglo-Mineiro, em Belo Horizonte.

Deu seqüência, então, em *Chão-de-Ferro* (1976), às histórias do período escolar: o curso secundário, no tradicional Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, até os primeiros anos do curso de medicina, em Belo Horizonte, iniciado em 1921. O recurso de incorporação do ponto de vista de um outro personagem volta a ser francamente adotado a partir da metade de *Chão-de-Ferro*. O foco passa a ser dividido de modo sistemático, ora acompanhando a vida bem comportada do estudante Pedro Nava, ora se perdendo nas escapadas de seu duplo, o “primo” Zegão: o alter-ego José Egon Barros da Cunha, a face Mr. Hyde de Pedro Nava. Em *Beira-Mar* (1978), encontram-se algumas das histórias dos jovens “futuristas” mineiros que viveram intensamente os anos vinte aos vinte anos de idade, além das suas histórias nos últimos anos de Faculdade e as dificuldades como funcionário público.

Na primeira parte do quinto volume de memórias, *Galo-das-Trevas* (1981), “Negro”, o narrador desorienta o leitor ao assumir um tom confessional jamais elaborado nos demais livros, expondo-se num profundo e melancólico balanço de sua vida. Bem distante, portanto, da colorida e alegre prosa de *Baú de Ossos*. Ademais, rompe a seqüência cronológica até então mantida, trazendo a prosa para o presente da escrita. Ora, segundo um outro *lugar-comum* em relação ao gênero, as memórias distinguem-se das autobiografias porque o memorialista antepõe as exigências da realidade às questões da interioridade, enquanto o autobiógrafo procederá de modo inverso¹. Nava, numa

¹ Neumann, B. *op.cit.*, p.77.

entrevista em 1973, manifestava o desinteresse pelo caminho mais intimista para o qual muitas vezes a prosa autobiográfica levava certos escritores. Como diz Antonio Candido, referindo-se aos dois primeiros livros, mas que pode muito bem ser estendido aos dois seguintes, o fato particular, as individualidades não estão no centro das preocupações de Nava. Esta observação se confirma no exame de uma das características mais marcantes das *Memórias*, ou seja, o movimento da prosa que parte da biografia do sujeito sustentada pela crônica familiar. Esta biografia, no entanto, passa por um processo de “transfiguração”, nas palavras de Antonio Candido, ao lhe serem acrescentados certos “traços ficcionais”. A história do sujeito deixa então de ser uma experiência pessoal, atingindo um outro nível por seu caráter humano e ao oferecer-se como uma visão de mundo¹. Se em alguns momentos das memórias de Nava esta talvez seja a linha geral, principalmente pelo fato de sua história pessoal ser sempre matizada na relação estabelecida com os diversos grupos com os quais se relacionou, oferecendo para o leitor uma espécie de quadros de determinadas formações sociais do país - a família burguesa à qual pertence; as instituições escolares nas primeiras décadas do século vinte; a sociedade, a prática e o ensino médicos; a elite intelectual brasileira do final do século XIX e do século XX; a classe política; a população pobre -; como compreender e situar, no conjunto da obra, o intimismo e a confissão de “Negro” ?

Deve-se acrescentar ainda que a intimidade com o narrador que dizia “eu”, constante desde o primeiro volume, é rompida após “Negro”, a partir da segunda parte de *Galo-das-Trevas*. A personagem principal torna-se José Egon Barros da Cunha, o “primo” da personagem Pedro Nava, cuja existência era “cópia” da sua. O narrador, em *O Cirio Perfeito* (1983), sexto livro de memórias, mantém o mesmo tom adotado da segunda parte de *Galo-das-Trevas*. Ambos são, na verdade, um só corpo, pois têm o mesmo sub-título “O Branco e o Marrom”: exposição de modo antagônico e bem caricatural de dois tipos de procedimento profissional na docência e na prática médicas. Segundo Davi Arrigucci Jr., até a terceira parte de *Chão-de-Ferro*, as estratégias responsáveis pelo trânsito nada convencional entre memória e imaginação permaneciam veladas. No entanto, quando a narrativa se aproxima da fase adulta do narrador (em *Chão-de-Ferro*), nota-se mais

¹ Candido, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia” in *Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, pp.51-69. Sobre Nava ver páginas 61-69.

facilmente como Nava vinha manipulando diversos dispositivos ficcionais, criando “problemas delicados de composição literária (...) Com isso, foi possível ver aspectos decisivos dos livros anteriores. Tornou-se claro, a partir daí, como era sutil, lábil e extremamente natural a passagem entre realidade e ficção nos primeiros volumes e como a obra saía enriquecida pela ambigüidade do jogo construtivo em que colaboravam a memória e a imaginação.”¹

Nava toma de empréstimo, para a confecção de suas memórias, categorias ficcionais típicas do romance moderno como a alteração e deformação da voz narrativa, levando o leitor a questionar a sua autenticidade; simula um desapareço à cronologia e funde momentos diferentes num mesmo passado. Ocorre ainda de o estilo transfigurar a realidade passada ou a narrativa simular o encantamento da ação das lembranças sobre o sujeito: perde-se em desvios, preocupa-se com detalhes, como se o foco da narrativa não tivesse nenhuma motivação, a não ser o vagar indeterminado. Não consegue, entretanto, sustentar este movimento por muito tempo, como fez Proust, que exige do leitor, para acompanhar a complexidade de suas frases, um grande esforço de memória². São freqüentes os momentos nas *Memórias* em que o narrador exige de si mesmo uma espécie de ordem, de organização do material e da narração, uma espécie de coerção disciplinadora exterior à ação das lembranças: “Vim por aí afora contando duas estórias. Minha vida no primeiro ano da Faculdade. Minhas experiências iniciais de funcionário público. Parecem coisas separadas porque foram contadas separadas. Mas, cronologicamente, as duas se enroscam uma na outra...” (BM,45)

E para auxiliar o trabalho de rememoração, diz recorrer constantemente à imaginação. Por que ela se torna uma peça-chave em suas memórias ? Em primeiro lugar, ela possibilita um desvio do olhar fixo sobre o eu. Mais precisamente, como esclarece numa entrevista de 1973, porque sentia um certo desprezo pela prosa autobiográfica algo narcísica: “Minha preocupação constante foi a de fugir o mais possível do aspecto autobiográfico, que considero não só pedante como também desagradável, pois não deixa

¹ Arrigucci Jr., Davi. “Móvil da Memória” in *Enigma e Comentário. Ensaio sobre Literatura e Experiência*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.67-111. Citação: pp.78-79.

² Spitzer, Leo. “Le style de Proust” in *Études de style* (trad. E.Kanfholz et al.), Paris: Gallimard, 1970, p.410.

de surgir uma auto-estima sem sentido.”¹ É comum a autobiografia² - compreendendo memórias, cartas, diários - ser vista como uma literatura de segunda classe, como se seu autor não fosse capaz de criação. Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos comenta o preconceito sofrido por José Lins do Rego: “Conheceria José Lins aquela vida [em *Moleque Ricardo*] ? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de *ser apenas*³ um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava o contrário.”⁴ Não quer dizer que Graciliano julgasse coerente o uso da ficção em texto memorialístico. Ao contrário, condena tanto os que dizem inventar o passado, como os que usam pseudônimos, para resguardar as pessoas que ainda vivem à época da publicação (um livro de memórias, diz, “convém” ser póstumo) e os que colocam palavras nas bocas das pessoas representadas, transformando-as em personagens⁵. Foi, exatamente, o que Nava fez em suas memórias e, em função dessas escolhas, após a publicação de seus primeiros livros e até o final de sua vida, foi atormentado por pessoas que se viram maltratadas em suas caricaturas e, muitas vezes, até ameaçado pelos mais violentos.

O apelo constante à imaginação repousa também numa crença, compartilhada por Nava e de origem romântica, de que o romance, por exemplo, é mais verdadeiro se comparado à autobiografia, pois consegue dar conta da complexidade da alma e da vida humanas: “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

¹ Entrevista em *O Globo*, 06.01.73 apud Nunes, Raimundo. *Pedro Nava: memória*, São Paulo: Ateniense, 1987, p.347.

² Observando os manuais de literatura, os dicionários e as enciclopédias, além da crítica, nota-se que o termo autobiografia, a partir do início do século XX, passa a englobar outras formas similares de expressão do eu. No século XIII, dominavam os diários e as narrativas de viagens e as memórias de um modo geral. O Larousse do século XIX, no verbete memórias, é muito mais extenso, se comparado ao dedicado à autobiografia. A transformação do gênero foi um dos temas de minha dissertação de mestrado: *As memórias indiciárias de Pedro Nava: entre a história, a autobiografia e a ficção*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 1993 (orient. Prof. Dr. Francisco Foot Hardman).

³ Grifo nosso.

⁴ Ramos, Graciliano, *Memórias do Cárcere*; prefácio de Nelson Werneck Sodré, ilustrações de Percy Deane, 32ª ed., vol. I, Rio de Janeiro: Record, 1996, p.61.

⁵ Idem, ibidem, pp.34-37. Isso não significa que não tenha enfrentado as dificuldades inerentes à rememoração das vivências passadas transportadas para a escrita, após decorridos vários anos, como aponta Sandra Jatahy Pesavento, “Histórias dentro da História: Leituras Cruzadas de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos” in Edgar Salvadori de Decca e Ria Lemaire (orgs), *Pelas Margens: Outros Caminhos da História e da Literatura*, Campinas, Porto Alegre: Ed. da Unicamp, Ed. da Universidade -UFRGS, 2000, pp.237-250, em especial, pp.241-242.

poesia que é *obrigada* a não renascer porque jamais será encontrada pelo único que neles depositara seu segredo de lembrar.” (CP,293). Até mesmo escritores nada românticos como André Gide, ao comparar memórias e romance, chegam a optar em favor do segundo: “Les Mémoires ne sont jamais qu’à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu’on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.”¹ Numa entrevista, Nava comenta a aproximação da técnica adotada em *O Cirio Perfeito* àquela comum da ficção americana, o “non fiction novel”, como a aglutinação de características de várias pessoas em apenas uma personagem. Contudo, sabe que seu objetivo não é o de fazer uma obra ficcional: “Escrevo, isto sim, um livro de memórias, com a preocupação de criar um clima revolucionário presente em Belo Horizonte antes da Revolução de 30...”²

Aproxima-se também da ficção pelo desejo tantas vezes comentado nas *Memórias* de preencher os espaços vazios da memória. Se de uma determinada lembrança resta apenas uma cor, um contorno, uma silhueta; ou para tentar dar conta de uma emoção, de uma sensação, de um sentimento perdidos, Nava toma de empréstimo elementos da literatura, da fotografia, de cartazes de propaganda, da pintura, dos registros cartoriais, de mapas, bilhetes, cartas... Recolhe, portanto, o que seja capaz de completar a imagem, dar melhor definição da personagem, de um modo de vida, como um cientista que busca tornar sua teoria verossímil. Inúmeras vezes, o narrador interrompe a narrativa e reflete sobre o modo como reconstrói o passado: “Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó (...) Uns retratos (...) Umhas folhas de receituário (...) com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas (...) Notas diárias (...) há de ter a confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração (...) Há também os retratos...” (BO,51), ou como dele se lembra: “Reconstituo sua figura, ajudando a memória com um retrato da época tirado por ocasião de um jantar no *Colosso*...” (BM,84).

Um eco deste método, que congrega o descentramento do eu e o apelo à poesia, gira em torno do uso que o narrador faz de um poema de Mário de Andrade. A citação é um pouco longa, mas com ela percebe-se um dos modos da prática intertextual tão

¹ *Si le grain ne meurt*, Paris: Folio, 1955, p.280.

² Comentário de Pedro Nava em entrevista a Gilson Rebello. *O Estado de São Paulo*, 18.06.1981.

freqüente nas *Memórias*: “Saudade. A mesma epígrafe, ai! que está no poema [“Quando eu morrer quero ficar,/ Não contem aos amigos,/ Sepultado em minha cidade,/ Saudade” , *Lira Paulistana*] como a consciência dos eus passados, dos eus futuros, farolizados na idéia dos depois da morte além da vida que visitamos pela mão da poesia e de que voltamos para o instante de outro presente porque o que nos dá consciência dele, já passou. Aquela morte antevista onde os Mários vivos e múltiplos (“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta...”) se projetavam ainda antes dela e mais se acrescentavam pela própria decepação (pés, o sexo, o coração paulistano, ouvidos, nariz, olhos, mãos-por-ai). Se projetavam, retomo, como nos refletimos no espelho posto no alto do arranha-céu e onde a nossa figura se mexe tal qual sem que até a ela possamos voar. Assim, vagando no tempo, voltando de manhã para ontem (que nem cápsula espacial que pode girar quatro, cinco, seis dias, sol e noite, claro-escuro, nas vinte e quatro horas de um dia só), volto àquela Rua Haddock Lobo na sua eternidade. Saudade.” (BC, 239-240). A poesia, então, parece ter uma força de dispersão e de anti-totalização, pois por meio dela convergem simultaneamente todos os tempos passados de todos os “eus”. A memória¹ é sua aliada, na medida em que através dela o “eu” tem consciência da saudade de algo distante. A consciência “do que foi” e “do que será” é possível por meio de artifícios que a memória lança mão: a poesia e a arte. Elas fornecerão algumas chaves para decifrar os “eus” passados e antever os futuros.

A verdade do passado e o aplacamento da saudade dar-se-ão através de alguns dispositivos: o dilaceramento do “eu” em múltiplos (“eus”) e diferentes (“outros”) - na medida em que permanece o mesmo ao longo da passagem do tempo (seu nome continua Pedro Nava, além de sua assinatura reforçar essa idéia de imutabilidade no tempo) e, contudo, sente-se diferente, ao narrar, do que era no passado -, ou o “eu” que se projeta nos possíveis eus que não foram “atualizados”²: “Páginas atrás deixei um eu normalizando a respiração, reduzindo o ritmo do pulso, vendo o sol cair (...) Esse um dos meus tantos eus (Ai! de mim que sou trezentos, sou trezentos e cinquenta) é que quero seguir, com ele atravessar o corredor lateral, dar no saguão central, contornar sua coluna de ferro e entrar

¹ Esta não é a única tese sobre a memória e o tempo em seu texto. Mais adiante, neste capítulo, estes temas serão aprofundados.

² Deleuze, Gilles. “ Virtual-Atual, possível-real: acontecimento” in *A Dobra, Leibniz e o Barroco* (trad. B.L.Orlandi), Campinas: Papyrus, 1991, pp.158-161.

na Quarta Divisão para o estudo da tarde.” (CF,37); na projeção de sua “vida real” em duplos (os parentes, os amigos, Zegão, José Egon, Conselheiro, Comendador), ou no “outro”, o não-eu, que o leva a compartilhar (sentir como se fossem dele) sensações (o doente, o cadáver, os corpos para o estudo da anatomia) e que lhe devolvem, como num jogo de espelhos, uma outra imagem de si: “o que você é, nós somos. O que nós somos, você será”¹.

Se, por um lado, nos primeiros volumes, Nava maquia a referência direta à realidade (mesmo uma realidade passada) com a ficção, utiliza, contudo, uma das referências básicas do estilo autobiográfico: faz coincidir com regularidade o narrador e a personagem principal², sem fugir de uma intenção expressiva, com suporte na comunicação. Por outro lado, ao abandonar a narração na primeira pessoa, mantém-se atado ao gênero por outra via, pelo desejo de sinceridade. Mas a alteração da voz narrativa nos dois últimos volumes acaba tendo uma dupla função. Descompromete, em primeiro lugar e de modo tênue, é verdade, o “ele” de uma associação direta com a vida adulta do autor, ou seja, uma pessoa civilmente reconhecida.

Em segundo lugar, Nava acreditava que este recurso dar-lhe-ia maior liberdade para expor não somente situações delicadas das quais fora testemunha, como também abordar eventos que envolveram pessoas ainda vivas à época da publicação. Tratava-se de uma tentativa de proteger-se e às pessoas queridas, mas facilitou a crítica feroz dos inimigos acumulados ao longo de sua vida.³ A precariedade dos recursos e a ferocidade das invectivas tomaram, entretanto, outro rumo. Expuseram as suas fragilidades pessoais e literárias, além das alterações de ânimo que muitas vezes levaram-no à depressão no final da vida. Com a morte de sua esposa, os herdeiros vêm comentado mais abertamente os últimos anos de vida de Nava e, em especial, os motivos de seu suicídio⁴.

¹ “Quod fuimus estis, quod sumus eritis”, lembrando tanto a inevitabilidade da morte quanto a identidade subjacente entre os mortos e os vivos, que só se distinguem por uma diferença temporal. Cf. Kiening, C. “Rencontres entre les vivants et les morts à la fin du Moyen Âge” in *Annales Histoire, Sciences Sociales*, septembre-octobre 1995, n° 5, p.1169.

² Starobinski, Jean. “Le style autobiographique” in *Poétique*, n°3, 1970, pp.257-285. A outra referência básica, segundo Starobinski, é a situação dialógica que se estabelece: é para alguém que o eu se expõe.

³ Aguiar, Melânia Silva de (org.) “Conversa com Pedro Nava” in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, FALE-UFMG, vol.14, n.17, jan./jul. 1994, pp.112-135, citação p.131.

⁴ Nava, Pedro. *O Bicho Urucutum* (seleção de textos e desenhos de Paulo Penido), São Paulo: Ateliê Editorial/ Editora Giordano, 1998. Em especial a entrevista de Paulo Penido, sobrinho de Nava, a Cláudio Aguiar.

Encobrir nomes pessoais ou até mesmo modificá-los fazem parte de uma longa tradição na literatura autobiográfica. No final do século XVIII, por exemplo, era de péssimo tom publicar memórias em vida, mas manter os verdadeiros nomes das pessoas citadas era imperdoável. Stendhal, em *Vie de Henry Brullard*, determina que o texto seja publicado postumamente, além de conservar alterados os nomes de todas as suas amantes a fim de não terem suas reputações abaladas, evitando também possíveis problemas com seus descendentes. As edições mais recentes, no entanto, têm identificado todas elas, pois os acontecimentos referidos, há um século e meio atrás, já são conhecidos por todos os estudiosos de suas obras¹. Não é preciso ir tão longe, pois quando Graciliano Ramos decide escrever, após dez anos, as lembranças de sua prisão em virtude da frustrada Revolução de 35, manifesta também o desejo de vê-las publicadas postumamente². Podem ser observados os esforços de Nava em apagar qualquer registro da primeira pessoa nos originais de *Galo-das-Trevas* e *O Cirio Perfeito*, mas as edições em livro deixam claro, no entanto, como aqui e ali a revisão não foi satisfatória: “Quem *me* contou esta história...” (CP,296), quando o narrador contava as histórias de Egon já na terceira pessoa.

Adiantando um pouco o assunto, o recurso à imaginação está ligado também ao lugar privilegiado da memória voluntária nas *Memórias*. Para Proust, diferentemente, o fundamental era a experiência “extraordinária” originada pela ação ocasional da *memória involuntária*, uma ação restrita ao plano pessoal³. Nava se refere, constantemente, à alegria do sujeito surpreendido por esta lembrança arrebatadora, única e fugaz (“J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D’où avait pu me venir cette puissante joie ?”)⁴. No entanto, os inúmeros momentos citados da *Recherche* servem para ilustrar uma determinada sensação, um certo aspecto de uma situação, o traço de uma personagem. Proust se transforma num ponto de referência, ao qual se remete com uma clara intenção explicativa. A rememoração nas *Memórias* segue outros caminhos, que privilegiam a *memória voluntária*, ou seja, uma vontade de querer lembrar. A

¹ Martineau, Henri. “Introduction” in Stendhal, *La Vie de Henry Brullard* (édition reproduisant la totalité des croquis de l’auteur, texte établie avec introduction, bibliographie et notes de Henri Martineau), Paris: Garnier Frères, 1953.

² Ramos, Graciliano. *Memórias do Cárcere*, ed.cit., p.35.

³ Rouanet, Paulo Sergio. “Do trauma à atrofia da experiência” in *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981, p.51.

⁴ Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard, 1959, p.59.

extraordinária experiência vivida pela ação da *memória involuntária*, nas *Memórias*, é substituída por aquilo já apresentado na arte ou pela imaginação, transportada para o sujeito que diz rememorar seguindo a fórmula do “como se”.

O método de trabalho de Nava pode ser assim resumido. Em primeiro lugar, tanto pode partir de uma lembrança pessoal, quanto de uma necessidade inerente ao processo narrativo¹. Já escolhida a história, seja ela testemunhada por ele ou não, ele elabora um esboço do capítulo: “Eu tenho de fazer primeiro o esqueleto (...) De modo que eu escrevo um sumário, ou boneco, ou esqueleto e procuro, entre as minhas notas, aquelas que se adequam ao esqueleto e aos detalhes que estou escrevendo”. Separa e escolhe uma série de informações do seu arquivo. Acumula inúmeros papéis dentre cartas, bilhetes, diários, mapas, fotografias, notas de jornal ou de revistas, folhetos de propaganda, desenhos feitos por ele ou não, artigos, citações de livros os mais variados, etc. Tudo isso tem como ponto comum a história a ser narrada: “Numero essas minhas notas, essas minhas fichas, coloco num dado lado, e aí eu já tenho aquilo mais ou menos composto e então começo a escrever o capítulo que eu tinha combinado comigo mesmo”.²

Neste procedimento acumulam-se as mais variadas práticas: a do médico, que escreve artigos científicos e constrói um raciocínio lógico baseado em hipóteses a serem checadas e a do memorialista, que coleciona fragmentos do passado, sejam materiais ou não, que serão examinados, trabalho semelhante ao dos antigos oradores e seus lugares da memória³ ou redescobertos, seguindo a tendência aberta pelas vanguardas artísticas do século XX. A imaginação entra aqui como peça fundamental, auxiliando a experiência pessoal, entrando na narrativa na chave do “como se tivesse sido”. Neste sentido, tanto a lembrança individual quanto aquela construída a partir da imaginação equivalem-se, pois dão a entender que esta história e não outra é importante para a compreensão de si. Além disso, ao situar no mesmo plano lembrança pessoal e história imaginada, a narrativa procura embaralhar a diferença entre elemento verdadeiro (a prova no discurso jurídico) e o imaginado ou que ouviu dizer, na medida em que tudo faz parte de um mesmo universo

¹ “Eu penso como é que eu escrevo: pensando, em primeiro lugar, a estrutura dum capítulo que vou escrever.” cf. Aguiar, Melânia S de. in *op.cit.*, p.115.

² Idem, *ibidem*, loc.cit.

³ Yates, Frances. “Les trois sources latines sur l’art de la mémoire dans l’Antiquité” in *L’art de la mémoire* (trad. Daniel Arasse), Paris: Gallimard, 1975, pp.13-38.

simbólico. Desse modo, o todo (a narrativa) será verdadeiro porque as suas partes constitutivas (da ordem do vivido, do lido ou do imaginado) e intencionalmente vinculadas são representativas do que se quis revelar.

Há também um outro recurso muito valorizado por Nava, o da associação de idéias. O acontecimento banal, a frase que parece solta, a lembrança inesperada, o lapso, o acaso são os materiais capazes de levar o investigador instruído, como um detetive que supõe, seguindo uma pista, encontrar algo revelador. Tudo passa a se relacionar com tudo, as pequenas coisas com as grandes, como um herdeiro do surrealismo e de Baudelaire. O objetivo, à primeira vista desprezioso, é o de chegar a grandes temas, desvendar sérios problemas.¹ As pistas podem ser lapsos de língua, atos descuidados, perdas de objetos, mas, também, esquecimento de nomes de pessoas ou de situações, no caso aqui, alteração de nomes de pessoas, de cidades, criação de duplos... O par da lembrança, o esquecimento, uma defesa da memória que não quer recordar o que lhe ocasionou desprazer², terá, nas *Memórias*, a função de embaralhar os suportes nos quais o memorialista baseará a sua história de vida: “*esquecer para lembrar*” ou, por que não? *Ler para escrever*.³

Nava trata o passado coletivo como se fosse seu, pois somam-se, ao lado da memória voluntária, do querer lembrar individual, uma quantidade variável de informações a respeito de uma infinidade de temas. A imaginação amalgamará estes elementos heterogêneos conseguidos de fontes desiguais e auxiliará na construção de um sentido para a narrativa: querer lembrar o passado confunde-se com imaginá-lo. Não se pode afirmar, portanto, qual dos procedimentos é o mais ou o menos importante na construção do enredo. Há a fusão de elementos eminentemente biográficos com outros de ordem coletiva e social.⁴

O que se lê, então, é uma espécie de montagem, na qual textos claramente diferentes se interpenetraram. Não bastaria, como diz Lejeune, separá-los para encontrar a

¹ Freud, S. “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. Parte I. Parapraxias” in *Obras Completas de S. Freud*, Edições Standard Brasileira, Vol. XV (1915-1916). Trad. sob direção geral de Jayme Salomão, Rio de Janeiro: Imago, 1976, pp.41-42.

² Idem, ibidem, p.95.

³ Questões abordadas nas últimas seções do último capítulo.

⁴ Bolle, W. “O Projeto do Escritor: Fisiognomia da Metrópole Moderna” in *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, São Paulo: EDUSP, 1994, pp.329-330.

verdade mais numa parte do que na outra¹. Neste sentido, uma abordagem das *Memórias* deve passar pela aparente contradição, ou seja, por serem sustentados, no mesmo plano, o desejo de ser fiel ao passado e o recurso à imaginação, a impossibilidade de resgatar totalmente o passado e o exame minucioso de cada história, o desejo de narrar o que testemunhou e a necessidade de contar a verdade que lhe parece conveniente, além de pessoas reais receberem o tratamento de personagens de ficção sem perder o caráter de pessoas que realmente existiram. Tudo concorrendo para a construção de uma *verdade* e de uma *identidade* que aqui serão analisados.

1.2. OS INTRANSPONÍVEIS *LUGARES-COMUNS* DA AUTOBIOGRAFIA

Philippe Lejeune, ainda hoje um dos mais influentes pesquisadores da tradição e das formas autobiográficas, chegou a confessar o quão monótona pode ser a leitura de textos autobiográficos, pois quase ninguém escapa das armadilhas sedutoras dos clichês. Lejeune trata, evidentemente, de textos cuja intenção literária é a mais forte. Deixa de lado a vasta produção autobiográfica de personalidades da música pop, do cinema ou de participantes de escândalos sexuais. Não se pode esquecer que em muitos países, em especial nos Estados Unidos e na Inglaterra, boa parte do mercado editorial é ocupado por este tipo de produção. Existem ainda cursos específicos em algumas universidades norte-americanas para quem deseja aprender a escrever biografias, além dos inúmeros manuais de “como escrever a sua vida”. Não por acaso, como diz Lejeune, esta suposta trivialidade, dentre outros fatores, transformou a autobiografia num gênero “menor”, se comparada ao romance e à poesia. Quando não conseguem fugir dos códigos básicos e reguladores da escrita - a narração em primeira pessoa, o vínculo ao real, a explicação do presente na imagem construída do passado - muitos pensam que inovam o gênero. Com frequência, ignoram o fato de que os mesmos recursos “inventados” por eles já foram anteriormente experimentados: “reinventam com frescor todos os clichês, todos os lugares-comuns do gênero”.²

¹ Lejeune, Philippe. “Peut-on innover en autobiographie ?” in M. Neyraud et alli., *L'Autobiographie. Vies. Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, 2e. tirage, Paris: Belles Letres, 1990, pp.67-100, citação p.81.

² Idem, *ibidem*, pp.67-70.

Assim, é comum esperar de romancistas e de poetas a “verdadeira criação”, ao passo que a autobiografia pecaria justamente pela “falta de invenção”. Lejeune argumenta que é mais difícil inventar contemporaneamente¹ num gênero tão pouco afeito a inovações do que num romance: se sobre todas as cabeças paira a demanda pelo novo, conseguiu-la na autobiografia, hoje, é “quase impossível”. Para ele, a característica mais marcante da recente autobiografia é a extinção gradual das fronteiras entre o vivido e o inventado². Marie Darrieussecq, por exemplo, em seu romance *Truismes*, (cujo título em português, *Porcarias*, não consegue dar conta do jogo entre a verdade e a mentira do livro) brinca justamente com esta fronteira ao narrar a história de uma vendedora que aos poucos vê seu corpo se transformar no de uma porca, numa história completamente inusitada e elaborada com alguns dos “clichês da prosa autobiográfica”: “Mas preciso escrever este livro *sem mais tardar*, porque se me encontrarem no estado em que estou agora, ninguém vai querer me escutar nem vai *acreditar em mim*. Ora, segurar uma caneta dá câibras horríveis. (...) Espero que o *editor que tiver paciência* de decifrar esta letra de porco leve em conta os *esforços terríveis* que faço para escrever do jeito mais legível que consigo. O próprio *ato de lembrar* me custa muito (...) Devo *confessar* que a vida nova que estou levando (...) *Recordo* que quando tudo começou eu estava desempregada (...) eu *já não compreendo*. *Suplico ao leitor*, e mais ainda ao leitor desempregado, que me perdoe essas palavras indecentes...”³

Podem ser destacados deste pequeno trecho os seguintes temas recorrentes na autobiografia⁴: a urgência da narrativa, pois algo extremamente importante mudou o rumo da vida e o ocorrido precisa ser registrado; o anseio de que acreditem em suas palavras, ainda mais porque ela “não mente”, pois, logo de início, confessa o sofrimento que a escrita lhe causa; a interlocução - com o editor e o leitor; a solicitação para que o livro

¹ Esta questão só tem sentido, evidentemente, se feita num contexto posterior ao da literatura moderna, no qual a busca do novo era fundamental. A poesia culta da antiguidade ou a do período barroco não tinha problemas em retomar os temas correspondentes aos gêneros segundo as convenções vigentes. Os estudos dos professores Francisco Achcar, João Adolfo Hansen e Alcir Pécora abordam longamente e com muito mais propriedade esta questão.

² Lejeune, Ph. *op.cit.*, p.80. Esta constatação de cunho generalizante submete-se a duas limitações: a primeira é de ordem temporal, pois trata da produção dos últimos trinta anos e a segunda é o fato de circunscrever apenas a produção francesa.

³ Darrieussecq, Marie. *Porcarias* (trad. Rosa Freire D’Aguiar), São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 7-8. Grifo nosso.

⁴ Mathieu-Castellani, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris: PUF, 1996.

seja lido com base na mudança de linguagem decorrente de sua mudança de gênero (humano para suíno); a dificuldade do ato de lembrar; a confissão e a lembrança de certos índices que anunciavam a situação em que agora se encontra e que é de difícil compreensão e, por fim, para ser verdadeira, terá de recorrer às “palavras indecentes”.

A autora acaba elaborando uma refinada crítica, ao levar ao limite o pouco espaço que a prosa autobiográfica tem para ser considerada uma obra literária: somente quando incorpora a ficção, ou, contraditoriamente, mente¹. Neste caso, a prosa autoficcional² é ambígua e como tal deve ser lida. Melhor dizendo, não basta lê-la tendo como base uma informação que se encontra fora do texto, como diz Lejeune, ao considerar a autobiografia uma literatura referencial. O discurso é, ao mesmo tempo, “fingido” e “sincero”, nas palavras de Darrieussecq. Ao adotar dois “pólos opostos”, o “contextual” e o “fictício”, este tipo de literatura expõe a expectativa ingênua que, em geral, envolve a leitura da autobiografia: o leitor quer acreditar que seu autor (que julga *ser* o “eu” que se apresenta na narrativa) não mente e que, por se basear em “dados factuais”, estes nunca são manipulados, mas expostos como de “fato aconteceram”. No entanto, na medida em que se vale das duas práticas, a narrativa vai interferir no modo como o leitor a lê, pois compromete a posição do autor no livro³, ou seja, a credibilidade de suas palavras e, segundo Lejeune, uma das peças fundamentais da autobiografia. A prosa declaradamente autoficcional exige um leitor sempre alerta, pois, logo no início, é convidado para um jogo do qual não conhece todas as regras. Tem de aguçar os sentidos, sair da sua posição confortável e prestar atenção no modo como o discurso é elaborado, o que subentende, o que reforça, o que atenua e, é claro, desconfiar o tempo todo das palavras do “eu”. É colocada em xeque, fundamentalmente, a relação tranqüila entre o leitor e o autor, na medida em que este último incorpora em seu texto características típicas do romance moderno, jogando, portanto, de pernas para o ar a própria natureza do texto, o “gênero” ao qual se vincula.

¹ Darrieussecq, Marie. “L’autofiction un genre pas sérieux” in *Poétique*, 107, septembre 1996, p.378

² Termo criado por Serge Doubrovsky e utilizado por G.Genette para designar o modo como, numa correspondência, Proust fala do eu da *Recherche* como se estivesse falando de si mesmo. Em S. Doubrovsky, na contra-capa de *Fils*, Paris: Galilée, 1977.

³ Darrieussecq, Marie. “L’autofiction, un genre pas sérieux” in *op. cit.*, pp 378-379.

Mas esta postura tão radical precisa ser relativizada, pois o gênero atrai geralmente pessoas públicas como ex-políticos, ex-embaixadores, intelectuais, escritores e artistas preocupados em registrar partes de suas vidas que coincidiram ou determinaram momentos importantes da história de seu país. Neste caso, o desejo de esclarecer a verdade em relação ao que permaneceu escondido, como por exemplo, os motivos de uma decisão política ou o aprofundamento de determinadas posições na cena cultural levam muitos deles às memórias¹. Por fim, é importante destacar um aspecto da autobiografia que não é discutido por Lejeune neste artigo que privilegia as inovações no gênero²: o testemunho de vítimas ou de sobreviventes de guerras ou de genocídios. Por princípio, estes não têm interesse em dar à experiência de vida passada uma qualidade fictícia, pois, neste caso, a ambigüidade é absolutamente indesejável: “Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem.”³ Não importa aqui se a testemunha se aproveitou de histórias de infância cujo conteúdo falava das perseguições sofridas ao longo do tempo por seu povo⁴. Não importa também se usou estruturas literárias conhecidas há tempos, por mais que pudesse fantasiar, se o presente tem esta capacidade de transformar a imagem que se tem do passado, pois não há, como diz Vidal-Naquet, a possibilidade de transformar o próprio passado em sua realidade⁵. Para ele, uma narrativa não carrega consigo a prova de sua verdade ou de sua mentira: “Même un témoignage aussi direct et aussi factuel que le journal du Dr. J.P. Kremer s’interprète à l’aide du contexte.”⁶

As observações acima têm a intenção de mostrar como a abordagem de um texto autobiográfico contemporâneo tem de ser feita segundo alguns critérios e após uma série

¹ No Brasil, infelizmente, essa tradição, na esfera política, é quase inexistente, pois as esferas do poder são preenchidas ora pelas mesmas figuras ora por seus descendentes ou afilhados políticos.

² Sobre questões paralelas a este tema, ver do mesmo autor: “Biographie, témoignage, autobiographie: le cas Victor Hugo raconté”, “Le document vécu” e “L’autobiographie de ceux qui n’écrivent pas” in *Je est un autre: l’autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris: Seuil, 1980, pp. 60-104 e pp.203-316.

³ Levi, Primo. *É isto um homem?* (trad. Luigi del Re), 2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.55.

⁴ Ginzburg, Carlo. “Unus Testis. O extermínio dos judeus e o princípio de realidade” (tradução de Henrique Espada R.Lima Filho) in *Fronteiras: Revista de História*, Florianópolis, nº 7, 1999, pp.7-28.

⁵ “...il n’a pas la possibilité de transformer le passé lui-même dans sa réalité. Mais il est vrai que, pas plus de peur, les hommes ne vivent que de réalité”. Pierre Vidal-Naquet. “Les assassins de la mémoire” in *Les assassins de la mémoire, “Un Eichmann de papier” et d’autres essais sur le révisionisme*, Paris: La Découverte, 1987, p.174.

⁶ Idem, ibidem, p.154.

de considerações. A cautela é necessária porque o gênero atende a diferentes demandas, tais como a fidelidade ao passado ou a reconstrução auxiliada pela imaginação, a recuperação dentro de um amplo contexto ou apenas de forma fragmentária ou como um exercício de auto-conhecimento. Além disso, o texto pode se apresentar de formas variadas: cartas, confissões, memórias, diários. A ponderação é aqui importante porque o próprio Nava hesita entre assumir um tom francamente ficcional e um registro comprovável fora do texto. Como será visto no capítulo seguinte, Nava elabora as suas memórias dialogando com o romance. Mas isto não significa que inove apenas sob esta ótica. Em seu texto também podem ser encontrados inúmeros temas comuns à autobiografia, como já foi dito.

O objetivo aqui é mostrar como Nava se utiliza de certos *lugares-comuns* da prosa autobiográfica. Estes podem ser recuperados não apenas porque as circunstâncias da vida concreta exigiram (nasceu, cresceu, estudou, frequentou faculdade...)¹, mas também porque o texto precisa ser reconhecido como o lugar onde se inscrevem determinadas técnicas literárias do memorialismo, da autobiografia, e não as do romance ou da poesia: “On prenait pour sujet de roman un naufrage, un enlèvement par les pirates, etc., non parce que c’étaient là les circonstances de la vie concrète mais parce que les circonstances de la technique littéraire l’exigeaient.”² O sentido “autobiografia”, nas *Memórias*, é o de embaralhar, no mesmo plano, a experiência de uma vida, uma técnica literária específica e a ficção. O estudo do tratamento dispensado por Nava aos clichês da prosa autobiográfica servirá de contraponto à herança modernista, na sua busca pelo novo, deste autor conhecido como um representante tardio do movimento modernista brasileiro³.

A rigor, deve-se, em primeiro lugar, redimensionar nosso olhar para a questão em foco: um determinado *lugar-comum* tomado hoje pode ter sido uma novidade há algum tempo atrás. Ao falar da infância e como ela interferiu no resto de sua vida, ao expor sua vida sexual e ao refletir sobre as contradições e singularidades de seu caráter - temas hoje

¹ E que também fazem parte da vida de qualquer personagem de ficção, muitas vezes melhor elaborada e mais completa, conforme observa Antonio Candido em “A personagem de romance” in A. Candido et al. *A personagem de ficção*, São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.51-80.

² Tadié, Jean-Yves. “Les Formalistes Russes” in *La Critique Littéraire au Xxe. Siècle*, Paris: Pierre Belfond, 1984, p.26.

³ Santiago, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil” in *Nas Malhas da Letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp.32-33.

corriqueiros na autobiografia - Rousseau não deixou de causar escândalo entre seus contemporâneos. Por outro lado, a preocupação de Stendhal de expor-se por completo no momento da escrita, numa espécie de escrita automática *avant la lettre*, nunca tinha sido imaginada antes dele¹. Se hoje a ótica homossexual é um lugar-comum², o primeiro a assumi-la e a romper o silêncio que existia sobre o tema foi André Gide em *Si le grain ne meurt* (1926)³.

Mas, com freqüência, um autor supõe-se numa empreitada jamais imaginada: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur”, diz Rousseau na abertura de suas confissões. Sem dúvida nenhuma, o projeto pedagógico, político e social imaginado por ele, e que se espelha em *As Confissões*, foi único. E, mesmo contra a sua vontade, houve uma enxurrada de livros após a sua publicação, que procuravam imitá-lo. De fato, como já se observou acima, se inovações ocorrem, a hipótese de uma empreitada jamais imaginada pode ser muitas vezes obra do desconhecimento de experiências literárias já feitas, como diz Lejeune, ou supressão voluntária de qualquer vestígio de um modelo já utilizado e que temporariamente permanece esquecido. Às vezes, percebe-se que as duas hipóteses conjugam-se simultaneamente.

De um lado, o autor pode desconhecer o que diz a história literária sobre o gênero escolhido. É comum também o autor negar, como o fez certa vez Pedro Nava⁴, a leitura de textos autobiográficos a fim de evitar contaminações de expressões, idéias e o uso de *lugares-comuns*. Por outro lado, é freqüente o desejo do autor de exprimir sinceramente seus sentimentos ou dar a seu testemunho uma qualidade única, na medida em que decorrem de uma experiência de vida (a sua) absolutamente particular. Mesmo que para isso lance mão de formas já cristalizadas⁵. As expressões típicas da prosa autobiográfica podem exprimir sentimentos verdadeiros, experiências de vida concretas, como também não passar de fórmulas vazias, que são retomadas porque a convenção assim o determina.

¹ Lejeune, Ph. “Peut-on innover en autobiographie ?” in *L'autobiographie*, ed.cit., p.97.

² Idem, ibidem, p.99.

³ Idem, ibidem, p.98.

⁴ “Em determinado momento eu deixei de ler, notadamente memórias. Lia Saint-Simon, Guimarães Rosa. Parei. São autores poderosíssimos, quase feiticeiros. Sentimos por demais vontade de imitá-los.” Entrevista dada por Nava ao *Diário do Nordeste*, 09.07.83, apud Raimundo Nunes. *Pedro Nava: memória*, ed.cit., p.371.

⁵ Lejeune, Ph., “Peut-on innover en autobiographie?” in *L'Autobiographie*, ed.cit., p.68.

Para alguns ensaístas, os critérios da escrita autobiográfica e de seu reconhecimento por parte do leitor estariam no interior do próprio texto (guardando a identidade entre narrador e herói da narração; a necessidade de uma narração e não uma descrição e a manutenção da duração)¹. Há, aqui, a sugestão de que, pela própria ausência de regras definidas, a legitimidade da narrativa viria da relação do eu autobiográfico (intratextual, portanto, e que seria sincero no relato de sua experiência pessoal) com o tu (motivação para a narração). O “estilo” autobiográfico variaria, obviamente, de escritor para escritor, de época para época. Entretanto, para outros, seguindo os passos de Lejeune, a autobiografia - vista como um gênero, e não um “estilo” -, é uma manifestação da civilização moderna, inaugurada por Rousseau com *As Confissões*. Sua análise parte do ponto de vista do leitor contemporâneo de autobiografias, cujo “horizonte de expectativa” é construído por inúmeras instâncias, tais como a escola, a editora, o mercado, a mídia, a crítica. Neste sentido, a recepção de um texto vai variar segundo o modo como é reproduzido² pelas instâncias acima, diferindo de época para época. Ao dar um peso considerável à história, às diferentes apropriações de um mesmo texto, Lejeune se contrapõe aos críticos que criam uma seqüência temporal imaginária, desde a antiguidade até hoje, de textos autobiográficos³.

Há sentido na posição de Lejeune, pois este tipo de historiografia acaba ignorando que a exposição do eu tem variado segundo diferentes convenções ao longo do tempo. E para além das convenções, há com freqüência questões filosóficas que situam a noção do eu em planos completamente distintos daqueles do homem contemporâneo. Do ponto de vista filosófico, era “uma infelicidade”, para o homem da antigüidade grega, ser tomado como um indivíduo: “todo seu esforço visava coincidir com o Universal”. Não havia, portanto, nesta perspectiva, uma metafísica da subjetividade⁴ semelhante àquela forjada na modernidade. Do ponto de vista da relação social, política, intelectual e religiosa do

¹ Starobinski, Jean “Le style de l’autobiographie” in *Poétique*, ed.cit., p.259.

² Segundo a perspectiva que Lejeune empresta da estética da recepção de Jauss, em especial, em relação ao “horizonte de expectativa” do gênero. Para a estética da recepção ver: H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard et préface de Jean Starobinski), Paris: Gallimard, 1978.

³ A exemplo do que fez o crítico alemão G. Misch que, no início de século, começou um trabalho nestes termos e, ao final da vida, ainda incompleto, contava com seis volumes.

⁴ Baslez, Marie-Françoise et al. *L'invention de l'autobiographie: d'Hésiode à Saint Augustin. Actes du deuxième colloque de l'Équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique (14-16 juin 1990)*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p.9.

homem com o grupo, diferente do privilégio dado pelo homem moderno ao espaço privado - e, conseqüentemente, a atenção especial aos seus sentimentos particulares, seu sofrimento, suas sensações, tão comuns na autobiografia moderna -, no mundo antigo, abordar a vida *privada* é uma tarefa delicada. O eu tende a delimitar-se na vida pública. Apenas uma experiência extraordinária, como a revolta contra uma injustiça sofrida, para fazer nascer a afirmação e a narração do eu individual¹. Um bom exemplo é a defesa de Sócrates contra a condenação à morte, mostrando que sempre esteve ao lado da justiça, na medida em que se preocupava com a sabedoria (a verdade) e não com o estilo florido (e falso) como os sofistas: “Pois bem, em toda minha vida, em minha pouca intervenção nos negócios públicos, deixei patente que sou assim, como também sou assim nos negócios particulares, jamais assentindo com quem quer que seja fora dos limites da justiça...”²

Segundo Lejeune, há duas características fundamentais para a existência de autobiografia: a narrativa retrospectiva que cobre parte ou a totalidade de uma vida e a identidade postulada entre o autor, o narrador e o protagonista³. O nome do autor impresso na capa é uma das bases de sua reflexão sobre a autobiografia, pois cumpre aqui uma função específica: é quem escreve e publica, é socialmente real e responsável. O “contrato de leitura” que se estabelece entre o autor e o leitor, e que vai forjar o “pacto autobiográfico”, vem justamente da posição de pessoa civilmente reconhecida do autor. A identidade entre autor, narrador e personagem principal pode ser explícita, segundo Lejeune, se os dois últimos tiverem o mesmo nome do autor, que vem impresso na capa do livro. Mas ela também pode ser implícita através de afirmações fora do texto - na apresentação, na orelha do livro, na contra-capas - que identifiquem os três, mesmo que o nome do autor seja diferente da personagem. Os critérios extra-textuais são os responsáveis por diferenciar a autobiografia (e outros textos referenciais como a biografia, os discursos históricos e científicos) do romance. Mas o leitor desempenha também um importante papel nesta relação, pois ele terá de relacionar as informações fora do texto

¹ Idem, *ibidem*, p.10.

² Platão, *A Defesa de Sócrates* (trad. Jaime Bruna), Os Pensadores, 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.18.

³ Lejeune, Ph. “Le pacte autobiographique” in *Poétique*, 1973, n° 14, pp.178-140.

com a narrativa, é ele também que vai preservar a identidade do sujeito “a despeito de sua multiplicidade *no texto*”¹.

Se falamos dos muitos eus que fomos e se somos muitos eus quando escrevemos, mesmo sozinhos e sobre a nossa vida², o nome próprio impresso na capa do livro parece trazer para esta multiplicidade uma certa estabilidade referencial, tornando-se uma “instância unificadora” e o leitor passa a ver o autor como se ele estivesse ao mesmo tempo dentro e fora do texto³. O sentido do discurso autobiográfico repousa também na credulidade do leitor. O nome do autor na capa de uma autobiografia tem um grande poder de convencimento sobre o leitor, levando-o a reconhecer o nome de um escritor consagrado, independente do papel através do qual ele se manifesta no texto - enunciador, autor, narrador, personagem, redator. Ele percorre as primeiras páginas com uma confiança surpreendente: “confia antecipadamente nas palavras dos escritores que escrevem suas biografias, desejando que esta crença seja mais ou menos garantida”⁴.

O nome próprio do autor impresso na capa tem também outra função, pois, dependendo de quem assina, o texto torna-se mais ou menos valorizado. Supondo o nome de Borges numa autobiografia. Imediatamente, o leitor lembrará de seus outros livros, das informações colhidas aqui e ali sobre o autor e dará ao texto um valor diferente se tivesse em mãos a autobiografia de um desconhecido. O nome do autor consagrado induz à credibilidade, além de conferir autoridade às palavras, como se sua vida fosse um exemplo para o leitor se espelhar: “creia-me e siga-me”, diz indiretamente o nome do autor na capa. O leitor sai também valorizado, pois como destinatário do discurso autobiográfico, imagina-se um “interlocutor competente”, ou seja, “aspire également à une société de discours où seuls les interlocuteurs considérés comme ayant une compétence légitime participent au développement du marché des biens autobiographiques.”⁵

¹ Velcic-Canivez, Mirna. “Le pacte autobiographique et le destinataire” in *Poétique*, avril 1997, n° 110, p. 239

² Lejeune, Ph. “L’autobiographie de ceux qui n’écrivent pas” in *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*, ed.cit., p.235.

³ Velcic-Canivez, Mirna, “Le pacte autobiographique et le destinataire” in *Poétique*, ed.cit., p.241.

⁴ Idem, *ibidem*, p.252.

⁵ Idem, *ibidem*, loc.cit.

1.3. ORIENTANDO A LEITURA

Observando, em primeiro lugar, os *paratextos* dos seis livros de memórias de Nava, pode-se notar que eles formam um material cujo poder de convencimento ou de sedução não pode ser negado, organizando-se com o intuito de antecipar para o leitor qual o tipo de livro que tem em mãos e que está prestes a ler. No caso das *Memórias* de Pedro Nava, este “pré-saber”¹ vai preparar o leitor para a leitura de um texto memorialístico, autobiográfico. Como foi dito, Nava não era desconhecido quando lança *Baú de Ossos*, em 1972. Contava com os poemas de juventude recolhidos, em 1946, por Manuel Bandeira, além das participações esporádicas na imprensa, especialmente na década de 1920 nas revistas modernistas. Num círculo mais restrito, no entanto, passa a freqüentar, a partir de 1968, as reuniões dos amigos aos sábados na casa de Plínio Doyle². Sendo assim, alguns amigos, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, passam a comentar a nova atividade do médico reumatologista pela imprensa.

Se Nava não tinha na época uma obra anterior com a qual a nova produção pudesse ser comparada - a não ser a referência exaustiva a “O Defunto” -, passou-se a adiantar pela imprensa a importância ou a qualidade das histórias que viria contar. Numa das páginas dos originais de *Baú de Ossos*, há um recorte de jornal colado ao lado do texto datilografado. Nava tinha o hábito de dobrar o papel para escrever, de um lado, datilografava e do outro, o lado em branco³, fazia as correções, acréscimos, desenhos, pinturas, caricaturas, colagens, ou observações para a futura revisão. A “página do lado”, não só é vasta como se altera de original para original. Com freqüência, serve de suporte, uma espécie de *aide mémoire* para o texto escrito. Em outros lugares, parece adquirir autonomia, “dialogando” com o escrito numa relação que ultrapassa a mera dependência.⁴

¹ Chartier, Roger. “Textos, impressos, leitura” in *A História Cultural: entre práticas e representações* (trad. Maria Manuela Galhardo), Lisboa: Difel, 1990, pp.121-139. Segundo Gérard Genette, os *paratextos*, que se posicionam em torno do texto, orientando a leitura.

² Sena, Homero. *História de uma confraria literária, o Sabadoyle*. Reportagem de Homero Sena, Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1985.

³ Flora Sussekind chama este espaço de “página do lado” ao abordar os originais das *Memórias*: “A página do lado” in *Folha de S.Paulo*, Folhetim nº 574, 05.02.1988, artigo reproduzido em *Papéis Colados*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1990, pp.253-259. Nas edições das *Memórias* pelas Ateliê Editorial e Editora Giordano foram ainda incluídas algumas reproduções dos originais.

⁴ Uma pequena amostra dos desenhos de Nava e a posição deles em relação ao escrito podem ser vistos em Pedro Nava, *Viagem ao Egito, Jordânia e Israel (anotações extraídas dos diários do autor)*, São Paulo: Editora Giordano/ Ateliê Editorial, 1998; Pedro Nava, *O Bicho Urucutum* (seleção de textos e desenhos de

Mas voltando à pequena nota de jornal colada na “página do lado”, nela adianta-se para o público o conteúdo de um livro que só seria lançado três anos depois. Diz a nota de jornal: “*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 que Nava acrescenta em forma de comentário e ensaiando surpresa: “*Como diabo! espalhou-se que eu estou escrevendo estas memórias ?*”. Os amigos, escritores mais conhecidos e reconhecidos, fazem o nome de Nava freqüentar com mais assiduidade as páginas da imprensa, moldando uma expectativa.

Os índices de credibilidade autobiográfica são também o nome de Nava nas capas de seus livros e a coincidência nominal entre a pessoa referida nas apresentações de cada livro, o narrador, o protagonista e o autor. A apresentação também concorre para este fim e, em geral, é feita em seus livros na forma de poema, com exceção do primeiro. Em *Baú de Ossos*, há a forma tradicional de apresentação com o “Baú de Surpresas” do amigo Carlos Drummond de Andrade. Além dela, as orelhas dos livros procuram estabelecer elos por meio dos quais o leitor passa a identificar o indivíduo, autor do livro, com o “eu” que conta as suas lembranças do passado. Não se supõe, então, ser uma pessoa qualquer o protagonista do livro. Muito provavelmente, o leitor suporá tratar-se de uma personalidade cuja vida pregressa tenha tido alguma relevância

De fato, o “Baú de Surpresas” do amigo funciona como um prefácio, dando pistas, por exemplo, das filiações de Nava: “Minha geração, a que ele pertence, tem orgulho de oferecer às mais novas um livro com a beleza, a pungência e o encanto da obra excepcional que Pedro Nava realiza com este primeiro volume de memórias, digno de figurar entre o que de melhor produziu a memorialística em língua portuguesa.” Não se trata, no entanto, de uma geração qualquer, na medida em que o nome de Drummond não pode ser desvinculado do movimento modernista brasileiro, tendo sido Mário de Andrade mestre dos dois - embora de modo diferenciado. Além do mais, o livro deve tocar o leitor porque as crônicas individuais de Pedro Nava se transformaram, segundo Drummond, em

Paulo Penido), São Paulo: Ateliê Editorial, Editora Giordano, 1998 e Pedro Nava, *Cadernos 1 e 2*, São Paulo: Ateliê Editorial, Editora Giordano, 1999.

“panorama social das várias regiões brasileiras” e o seu itinerário familiar expande-se para os entrelaçamentos com outras famílias. Logo, a história particularizada se coletiviza e nela o leitor pode se encontrar também. Se a nota antecipa uma das teses do livro, ao final das *Memórias*, o leitor perceberá que não resta quase nada do tom algo animado flagrado pelo amigo no primeiro livro.

Nas palavras de Drummond, permanece um misto de alegria e espanto, uma vez que em meio a tantos mortos, *Baú de Ossos* não é nada fúnebre, pois “pessoas, lugares, dias, fatos e objetos” são presentificados pela prosa envolvente do memorialista. O poeta chama a atenção do leitor para a capacidade de Nava de dar vida e voz ao passado já morto. Esta será, sem dúvida, uma das marcas principais de sua prosa. Contudo, à vida momentaneamente reanimada pela palavra, Nava cria um contraponto, sugerido pela citação na forma de epígrafe de “Profundamente”, de Manuel Bandeira. Entre a alegria da nota introdutória do amigo e o sentimento de melancolia da citação existe uma tensão. E ambas insinuam este movimento peculiar nas *Memórias*.

A prosa transforma em vida o elemento morto e, num certo sentido, cria uma ilusão de eternidade: o tempo reinante, então, vai se opor, francamente, ao tempo vivido pelo leitor fora do texto, cujo limite é a morte. Por outro lado, a própria narrativa, as citações, as epígrafes vão se encarregar de mostrar para o leitor que a vida das personagens ali reanimadas não passa de ilusão: “há muito [é] coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem traço na terra - mas que ele [o velho] pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha de fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito...” (BO,24) Como sugere simbolicamente uma epígrafe, citando Hamlet: “That skull had a tongue in it, and could sing...”, ou numa outra, de Villon: “Nous sommes morts, âme ne nous harie”. “Profundamente” será uma espécie de motivo sempre recorrente. A prosa tenta dar vida a algo que, não se pode esquecer, já está morto: “...toda aquela população de minha infância que parecia argamassada de eternidade e que hoje está ‘dormindo profundamente’.” (BO,32) Tema que funciona também como um alerta para o nosso destino comum: creia-me, siga-me e olhe para si mesmo.

Após *Baú de Ossos*, *Balão Cativo* (*Memórias* 2), 1973, dispensa apresentações, pois Nava já se torna um escritor conhecido, não só porque o primeiro livro vendeu

bastante, mas também pelos prêmios recebidos como o da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1974. Além do mais, a continuação das histórias do primeiro volume está subentendida na capa do segundo, assim como na última página de *Baú de Ossos*. Neste sentido, o primeiro verso do poema de José Geraldo Nogueira Moutinho (“A Pedro Nava”), apresentando *Balão Cativo*, reforça a idéia de uma leitura linear, que se estende de um passado remoto - em relação ao nascimento do autor - para um futuro mais próximo do tempo da escrita: “Baú de Ossos/Balão Cativo/ Roda de expostos/ salvos do olvido...” Pode-se perceber pelas capas dos livros que se pretende estabelecer entre o primeiro e o último (*Memórias I a 6*) uma seqüência que vai sendo reforçada tanto pelas orelhas dos livros quanto pela quarta capa de cada volume, assim como pela reiteração numerada dos subtítulos.

Em *Galo-das-Trevas* (1981), não se vê, entretanto, nenhuma menção à opção de Nava pelo tom francamente romanceado ou ao corte abrupto da seqüência cronológica. Na orelha do livro, por exemplo, chama-se a atenção para o fato de que as duas partes do livro vão se “desenvolver *temporalmente em dois planos*. Na primeira parte, que chamou de ‘Negro’, ele faz uma caleidoscópica sùmula de sua vida, em que as observações sobre o presente o projetam freqüentemente no passado.”¹ Ora, quem leu os demais volumes se espantará com essa observação. Lição aprendida com Proust², não há apenas dois planos, mas inúmeros planos passados que se acumulam e só podem ser recuperados a partir do presente: “Il y a bien des années de cela. La muraille de l’escalier où je vis monter le reflet de sa bougie [a que o pai do narrador carrega] n’existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je crois devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n’aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont difficiles à comprendre. (...) La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l’oreille, les sanglots que j’eus la force de contenir devant mon père (...) et c’est seulement parce que la vie se tait maintenant autour de moi que je les entends de nouveau.”³ Mas o que o adulto encontra aqui é outra coisa,

¹ Grifo nosso.

² Gagnebin, Jeanne Marie. “Por que um mundo todo nos detalhes cotidianos? História e Cotidiano em Walter Benjamin” in *Revista USP - Dossiê Walter Benjamin*, nº 15, set/out/nov.1992, p.47

³ Proust, Marcel. in *op.cit.*, pp. 49-50.

na medida em que o passado está totalmente perdido. O presente imprime as suas marcas sobre as lembranças do passado. O que foi recuperado sofre uma alteração pela força que o presente exerce sobre ele, transformando-o em algo apenas parecido com o que foi. Somente a extraordinária, única e feliz experiência da ação da memória involuntária é capaz de transportar o adulto para a sua infância, mergulhando-o no passado que permaneceu intacto.

Mais adiante, as observações na contra-capa do livro, assim como na orelha, não se referem à mudança da voz narrativa. Por outro lado, frases de críticos renomados - José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Alceu Amoroso Lima -, além de Drummond, são inseridas com o intuito de reforçar a imagem de Nava como um “grande escritor brasileiro”. Num artigo de imprensa pode-se encontrar um esboço de explicação para as mudanças ali ocorridas nas palavras do próprio Nava: “Em *Galo-das-Trevas*, de maneira diferente dos livros anteriores, abandonei o relato na primeira pessoa do singular, optando por escrever na terceira, criando mesmo um personagem, uma espécie de “alter-ego” porque, como estou escrevendo coisas de histórias recentes do País, quis evitar a citação de nomes de personagens ainda vivos ou de mortos que ainda não apodreceram.”¹

Os elementos exteriores ao texto propriamente dito têm, então, o poder de orientar o leitor para uma determinada expectativa em relação ao livro. Estes índices variam de época para época e hoje um leitor de autobiografias tem, como elementos para comparação, não apenas as ilustrações da capa e as observações das orelhas dos livros, na medida em que interfere também em sua leitura a história de vida do autor apresentada nos telejornais ou em programas de TV, sejam documentários ou filmes, “baseados em histórias reais”, ou de mero entretenimento. As imagens construídas do autor e a da obra insistem, portanto, num Pedro Nava herdeiro do modernismo, que deve ser comparado a Proust. Ressaltam ainda a importância de suas memórias para a compreensão de nossa cultura, além de destacar o aspecto de um memorialismo imaginativo.

De um modo geral, negligenciam outro índice não menos importante: cada volume possui um título diferente ao lado da sequência *Memórias 1-6*. Além, portanto, de todos os sinais para uma leitura orientada de acordo com uma expectativa relativa à

¹ Comentário de Pedro Nava no artigo de Gilson Rebello “Memória Política de Pedro Nava em ‘Galo das Trevas’” in *O Estado de São Paulo*, 18.06.1981.

autobiografia, essa “segunda natureza” das *Memórias* não pode de modo algum ser menosprezada, pois, logo de início, elas já se mostram “ambíguas”, “híbridas”, características que se confirmarão ao longo da leitura.

1.4. O PESO DA TRADIÇÃO

Ao lado das orientações de leitura inscritas nos paratextos (capa, nome do autor, título e subtítulo, dedicatória, apresentação, epígrafe, contra-capas), não se pode esquecer que a prosa autobiográfica, a despeito das querelas sobre suas origens¹, construiu para si uma tradição. Há um repertório comum manuseado pelos escritores e reconhecido pelos leitores com o passar do tempo, figuras de estilo que, com o uso constante e intenso, desgastaram-se. Deixaram de ser expressões singulares para se tornarem uma espécie de “propriedade comum do público para o qual é dirigida”². Se observados em conjunto, formam um material cujo poder de convencimento ou de sedução não pode ser negado. E como um autobiógrafo consegue escapar da redundância de fórmulas ao mesmo tempo estáveis e imitáveis, sedutoras e comuns, tais como: a cena do nascimento, os sofrimentos maternos durante o parto, a primeira lembrança, o retrato da mãe, a formação escolar, os primeiros sinais da vocação profissional, a luta contra o envelhecimento, a melancolia com a morte dos amigos e familiares? Antes do romantismo (marcado pela busca da expressão nova), pode-se notar como Rousseau, em suas confissões, utiliza-se dos *Essais* de Montaigne e este das de Santo Agostinho. Trata-se de uma apropriação marcada pela não referência em muitos momentos à obra do antecessor. Esta prática pode muito bem ser compreendida como um estímulo ao leitor culto. Este sentiria mais prazer ao notar atrás das palavras de Rousseau ecos das de outros escritores. Algumas fórmulas por eles utilizadas tornaram-se tópicos tão conhecidas, que hoje são compartilhadas por todos nós,

¹ A discussão em torno das origens do gênero é infundável. Uns acreditam que a autobiografia não passa de uma ramificação da confissão cristã, como Georges Gusdorf. Outros, como Ph. Lejeune, dizem que a autobiografia, tal qual a conhecemos hoje em dia, começou com *As Confissões* de Rousseau: cf. G. Gusdorf. “De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire” in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, novembre-décembre 1975, n° 6, pp.958-1002; Philippe Lejeune, “Autobiographie et Histoire Littéraire” in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, novembre-décembre 1975, n° 6, pp.903-936.

² Rosen, E. e Amossy, R. *Les Discours du Cliché*, Paris: C.D.U./SEDES, 1982, p. 9 e p.16.

consciente ou inconscientemente, do mesmo modo como foram os *lugares-comuns* da poesia latina culta¹ ou os códigos convencionais dos panfletos pendurados nas portas da Igrejas na Bahia² ou nos placares pendurados nos muros de Paris no século XVII³.

Um bom exemplo desta intertextualidade pode ser encontrado na abertura de *As Confissões* de Rousseau: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’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. Moi seul.”⁴ E para falar deste novo homem, é necessária, evidentemente, uma nova linguagem. Mas por trás de suas palavras ecoam as de Montaigne: “... que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto (...) Sou eu mesmo a matéria deste livro.”⁵

Montaigne recupera, por sua vez, a exposição pura, sem artificios de Santo Agostinho: “O homem fragmentozinho da criação quer louvar-Vos; - o homem que publica a sua mortalidade, arrastando o testemunho do seu pecado e a prova de que Vós resistis aos soberbos. Todavia, esse homem, particulazinha da criação, deseja louvar-Vos.”⁶ As palavras de Santo Agostinho são dirigidas em primeiro lugar a Deus e, no segundo plano, aos pares. A exposição sincera de si mesmo ocorre porque dirige-se àquele de que é impossível esconder qualquer coisa. Deve-se salientar que, no caso de Santo Agostinho, esta situação é bem mais complexa, pois como a mortalidade humana pode atingir a imortalidade de Deus ? Como palavras transitórias e de seres efêmeros podem tocar o não-tempo, a eternidade ?⁷

¹ Achcar, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*, São Paulo: EDUSP, 1994.

² Hansen, João Adolfo in *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³ Chartier, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d’Ancien Régime*, Paris: Éditions du Seuil, 1987.

⁴ Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*, Paris: La Renaissance du Livre, tome I, s/d, p.15. Aproveitome aqui de sugestões sobre o modo como as primeiras páginas de alguns livros, dentre estes três, elaboram protocolos de leitura cf.: Mathieu-Castellani, Gisèle. “Sur le seuil” in *op. cit.*, pp.49-82

⁵ Montaigne. “Do autor ao leitor” in *Ensaio* (trad. Sérgio Milliet), 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p.7.

⁶ Santo Agostinho. “Invocação ou Louvor ?” in *Confissões* (trad. J.Oliveira Santos e A.A.Pina), 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p.10.

⁷ Sabe-se que isto só ocorre por meio da graça, mas a questão é aqui simplificada ao extremo, pois o que interessa é verificar o modo como se dá a exposição de cada um para o outro com quem dialoga. Para uma análise mais aprofundada ver: Jeanne Marie Gangnebin, “Dizer o Tempo” in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.78.

Montaigne escreve para si mesmo, num primeiro momento, e “pinta-se”, em segundo lugar, para um leitor anônimo: “Do autor ao leitor. Eis aqui um livro de boa fé.” Se não deixa de pedir a proteção a Deus, desloca-o para o final da “Carta ao Leitor”, além de mudar completamente de função em relação a Santo Agostinho: “E agora, que Deus o [o autor] proteja.” Rousseau quer como testemunha o homem, que será seu semelhante se de fato transformar-se após a leitura: “Rassemble autour de moi l’innombrable foule de mes semblables: qu’ils écoutent mes confessions ...” Rousseau recupera também o diálogo inerente à confissão, sem situar Deus no primeiro plano, a exemplo de Montaigne. No entanto, o lugar da expressão sincera permanece, pois não mente para si mesmo¹ e, por conseguinte, será sincero com Deus. Aqui, entretanto, o deslocamento é ainda maior, pois além de não estar num plano infinitamente superior em relação ao homem, como em Santo Agostinho, ele é tratado como um igual: “... que chacun d’eux [dos leitores] découvre à son tour son coeur au pied de *ton* trône [refere-se ao dia do juízo final] avec la même sincérité...”. Cada um a seu modo diz se mostrar como ninguém o fizera antes. Juram sinceridade, levando ou não o leitor a acreditar.

O exame de dicionários literários, enciclopédias, manuais de literatura e textos de crítica (especializada ou jornalística) mostra como para os mais variados textos são usadas as mesmas definições, deixando muitas vezes de atender às especificidades que os diferenciam, por mais que o gênero comum os aproxime. As citações acima, por exemplo, foram retiradas de textos escritos não somente em épocas diferentes - o que determina e muito o modo como foram concebidos e escritos - como também o objetivo final de cada um deles ou a função da primeira pessoa no discurso. Percebe-se, no entanto, que quase todos os textos autobiográficos - ampliando ao máximo o gênero - são unidos pela hipótese de um horizonte comum, definido pela *verdade*. No caso do memorialismo, este parentesco vem da derivação do termo de *memoralis* (historiador), supondo que ao narrar suas memórias, a testemunha (do grego *histor*) inclua aí seu ponto de vista, e diga especificamente *o que viu* (o narrador não faria nenhuma seleção das narrativas) ou, no mínimo, seja testemunha de seu tempo e escolha as histórias de maior relevância para compor um quadro do passado. Em ambos os casos, *quem vê* é também *quem sabe*, pois

¹ Starobinski, Jean. “Le style autobiographique” in *Poétique*, ed. cit., p.261.

historien em grego antigo quer dizer “procurar saber”, “informar-se”, daí história significar “procurar”.¹

Numa certa medida, tal critério acaba encobrindo outras demandas que norteiam a escrita cujos sentidos não podem ser negligenciados. Descartam, em favor de um horizonte comum, por exemplo: a época em que foram escritos; o grupo ao qual o autor pertencia (se a autoria é conhecida); a quem se destinava a obra (se a um determinado leitor competente ou a um público indistinto); como o livro foi impresso (orientações para leitura na capa, na orelha, ou uma apresentação no interior do livro, feita por alguém de renome); se o texto vem ou não acompanhado de ilustrações, confirmando ou se contrapondo às palavras impressas; se é evidente ou não a importância de uma segunda pessoa: o seu “financiador” (um protetor, um mecenas, um editor); as leis e cifras que hoje, por exemplo, orientam o mercado e o peso da mídia na propaganda que “informa” o consumidor/leitor². Apesar destas e de tantas outras especificidades, o critério de verdade (em oposição ao falseamento da realidade) acaba se sobrepondo à escrita e à leitura de textos autobiográficos (sejam memórias, confissões, diários, cartas, crônicas, biografias), seja pela expectativa de sinceridade de quem faz a narração, seja pelo anseio por referências fora do texto a fatos reais e “comprováveis” por parte do leitor.

Nava explora ao máximo esta multiplicidade de sentidos contida num gênero irrestringível como o memorialístico. Mas esta afirmação parece se chocar com a imagem que a crítica fez e ainda faz de Nava como um escritor filiado ao modernismo e, portanto, avesso a certas heranças do passado, como as formas cristalizadas da expressão pessoal na autobiografia. Como será mostrado, ao atualizar os “lugares-comuns” do gênero, Nava não deixa de moldar, de um lado, esta tradição cultural a algumas das transformações trazidas à literatura após o advento das vanguardas do início do século e cujas propostas

¹ Le Goff, Jacques. verbete “história” in *Enciclopédia Einaudi*, v.1, Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.32 e Larousse, Pierre. verbete “mémoires” in *Grand Dictionnaire Universel du XIXe. Siècle*, IX, Paris, 1874. Esta observação pode ser encontrada também em Jeanne Marie Gagnebin, “O Início da História e as Lágrimas de Tucídides” in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, ed.cit., p.16.

² Chartier, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris: Éditions du Seuil, 1987; *A História Cultural. Entre práticas e representações* (trad. Maria Manuela Galhardo), Lisboa: Difel, 1990; *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (trad. Mary Del Priore), Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994; “Do códice ao monitor: A trajetória do escrito” in *Estudos Avançados*, 8 (21), 1994, pp.185-199.

foram encampadas pelos brasileiros. Por outro lado, ao presentificá-los, insere-se, mas de outra maneira, evidentemente, na tradição.

Por entre as questões a serem levantadas aqui, paira a observação de José Guilherme Merquior¹, referindo-se a *Bau de Ossos*. Ao mesmo tempo em que as *Memórias* podem ser consideradas uma síntese do movimento modernista brasileiro, expandindo, portanto, as considerações de Merquior, não se pode esquecer que em vários momentos, em especial, nos dois últimos livros, há guinadas estéticas flagrantes. A herança visível da prosa de Nava inclui um leque literário bem amplo e variado: Marcel Proust, Eça de Queirós, Euclides da Cunha, Oscar Wilde, Baudelaire, Shakespeare, E.A.Poe, Manuel Bandeira, Raul Pompéia, Guimarães Rosa, Drummond de Andrade, Montaigne, Mário de Andrade, dentre outros. Se em todos os volumes podem ser encontrados elementos pertinentes aos ideários das vanguardas estéticas do século XX, encontram-se aí também, sem marcas de oposição, elementos contra os quais se opuseram os modernistas brasileiros de primeira hora.

De fato, os livros estão repletos de contradições que vão se somando. Seguem simultaneamente múltiplas vias, atendem a várias demandas e critérios, explodindo a camisa-de-força do gênero. Num dado momento, o narrador afirma dizer a verdade, com base na própria experiência (faz supor ao leitor que são idênticos autor, narrador e protagonista), mas a narrativa está repleta de referências literárias ou de personagens tirados dos romances e da pintura, como fez Proust. Ao mesmo tempo, diz apegar-se às sugestões de sua intuição em relação a algo que como tal poderia ter sido e, por reflexo, o leitor vê surgir o retrato do autor! Todas as questões que envolvem a fronteira entre o verdadeiro e o falso, o testemunho e a invenção só têm sentido aqui porque Nava não fala apenas de experiências particulares ligadas à sua vida. Fala de pessoas que de fato existiram e de eventos culturais e políticos que modificaram a vida do país. Detém-se na anatomia de nossa cultura, como também na história miúda, cotidiana, de parentes, amigos e desafetos. Deste modo, quando compromissos distintos entram no jogo, o leitor deve tentar compreendê-los e, para isso, tem de entrar no jogo.

¹ Merquior acrescenta numa nota final, na segunda edição deste artigo, que reconhecia em *Bau de Ossos* “as realizações supremas do modernismo”. Cf. “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, p.102.

Do ponto de vista da narração de experiências coletivas, frente à experiência pessoal, pode-se perceber que Nava procurou dar à primeira um contorno mais “comprovável”. Inúmeros questionários foram por ele enviados às pessoas que se tornaram personagens de seus livros. Procurou evitar, deste modo, imprecisões a respeito de datas, de locais e das singularidades de eventos que fizeram parte da nossa história (política, social ou cultural). O “eu” é visto por este artifício através do grupo, e momentos particulares tornam-se exemplares, adquirindo intensidade justamente por seu “cunho de grande generalidade. Assim o Narrador imprime força ao relato, na medida em que assegura ao mesmo tempo o encanto particular do pitoresco e a exemplaridade das situações”¹; posição que Davi Arrigucci Jr. complementa quando vê, na prosa de Nava, preocupações centrais acerca do pensamento social brasileiro, pois do emaranhado familiar, acaba por “devassar um bloco enorme da história do país em busca do conhecimento de si mesmo, como se fosse obrigado a encarar a história da nação para reconhecer seu próprio retrato e poder situar-se em face do mundo.”²

Para se ter uma idéia de como a demanda em relação ao foco pessoal de uma autobiografia ainda pesa, pode-se observar a posição de uma “figura” de destaque do *nouveau roman*. De modo jocoso, Philippe Lejeune afirma³ que esta geração estaria hoje na aposentadoria e, conseqüentemente, na época mais adequada para a autobiografia. Melhor dizendo, “nouvelle autobiographie”: onde analisam suas antigas posições. O testemunho de Robbe-Grillet é exemplar neste aspecto, pois reflete sobre a questão, em voga naquela época, a “morte do autor”: “Donc, j’ai conscience d’alimenter fortement mes oeuvres avec de l’expérience vécue. En même temps je participe à un mouvement, le Nouveau Roman, qui a rejeté le plus violement la notion d’auteur et la critique sainte-beuvienne. On n’avait pas attendu le Nouveau Roman pour le faire, mais s’est cristallisé à ce moment-là. Or, il me semble que nous, non pas moi seulement, mais tous ces écrivains, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, etc., ont particulièrement alimenté leur oeuvre par leur propre histoire, par leur autobiographie. (...) Quand je lis un auteur

¹ Candido, Antonio. *op.cit.*, p.62-3.

² Arrigucci Jr., Davi. *op.cit.*, p.76.

³ Lejeune, Philippe “Nouveau Roman et Autobiographie” in *L’auteur et le manuscrit*, (org. Michel Contat), Paris: P.U.F., 1991, pp.51-70.

que j'aime, c'est-à-dire auquel je m'identifie comme si j'avais moi-même écrit le livre que je suis en train de lire, il y a pour moi de très fort effets d'autobiographie.”¹

1.5. A AÇÃO DA MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA

A busca pelos *lugares-comuns* típicos da prosa autobiográfica nas *Memórias* tem, em primeiro lugar, a função de mostrar como Nava, em momentos em que muitos acreditavam estar inventando, manipulava, mais precisamente, tais tópicos conhecidas. Um deles é a cena do narrador arrebatado pela ação da memória involuntária: freqüentemente citado como uma de suas características estilísticas mais marcantes ou o momento em que Nava mais se expõe. No entanto, o que à primeira vista para alguns parece “marca estilística” ou, para outros, exposição franca é muito mais matéria construída, discurso baseado em elementos de uma rede de discursos já fixados sobre a “ação da memória involuntária”. O que não retiram, evidentemente, a graça e o efeito da fórmula utilizada por Nava. Ao contrário, como se verá mais tarde, a escolha de determinadas cenas ou motivos e temas exprimirão o modo particular de Nava compreender tanto a leitura quanto a escrita.

Desse modo, a utilização de tais recursos não significa que Nava tenha vivenciado uma situação determinada. Significa, quando muito, que para o narrador das *Memórias* um dos modos possíveis de lembrar do passado passa pelas marcas discursivas ancoradas na literatura romântica. Portanto, é impossível, nessa perspectiva, dizer que ela foi “de fato” uma experiência vivida por Nava.

Se foi Proust quem deu forma literária original à sensação experimentada pela ação da memória involuntária, a lembrança, em Nava, é um detalhe selecionado e analisado dentre os demais, como já foi dito mais acima. Isto acontece porque ele investiga o passado de modo exaustivo, principalmente, através dos mecanismos da memória voluntária, a memória da inteligência, segundo Proust. É sob a ação de uma vontade que partes do passado são recuperados. Então, para o narrador das *Memórias*: “Basta um esforço da memória e vou vendo cada pormenor, cada pessoa, cada lugar. Mas o conjunto

¹ Robbe-Grillet, Alain “Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi” in *L'auteur et le manuscrit*, ed.cit., p.42.

de tudo isto, a amálgama deste passado só me invade integralmente coesa, ao estímulo das impressões casuais e raras que funcionam para a memória - como ponto crioscópico.” (BC, 251). De um modo geral, o procedimento básico é o de partir de um detalhe material escolhido e de forte cunho colecionista e pessoal (uma foto, uma letra, um gesto, a entonação de uma voz, um desenho, um papel rabiscado, uma cor, etc.). Ele é minuciosamente examinado e, para tal, o fluxo do tempo - no presente em que se encontra imerso enquanto indivíduo na relação com os outros homens - continua seu curso.

Estando nesse tempo, experimenta, simultaneamente e de forma consciente, uma outra temporalidade por meio da associação livre de idéias. Esta simultaneidade se mostra nas descontinuidades narrativas: histórias que perdem seus fios originais, pois abrem-se em outras que vão se desdobrando e se sobrepondo; histórias recuperadas do folclore familiar (as de “ouvir dizer”) ao lado de citações, criando uma espécie de eco de outros textos no novo que se constrói. A estes soma-se ainda o material oriundo do “vício” profissional: na observação dos sintomas no corpo do outro - o paciente - ação embasada num sistema organizado de doenças (ao quadro nosológico), anterior, portanto, ao próprio corpo a ser analisado¹. Trata-se, inicialmente, de uma experiência de caráter programático e que pode, por meios alheios à vontade própria, ser alterada ou não pela ação da memória involuntária. Quando opta pela atenção ao detalhe, o narrador executa uma espécie de passo atrás em relação ao curso linear do tempo cronológico. Tanto no primeiro sentido de tempo (da experiência vivida com os outros), quanto no segundo, a transmissão de experiências dá-se sem qualquer garantia, ou seja, o próprio narrador pode ser surpreendido por algum sinal inesperado que altera o curso de sua investigação, trazendo lembranças até então “esquecidas”:

“Procurando, procurando. De repente uma [janela] acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito uma bala no peito, revelação - como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alteravam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como ela era! com suas janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luars. Foi aquele tumultuar, aquele entre-choque arbitrário de diversidades 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 (Primavera, Verão, Outono, Inverno), um velho oratório, o baú cheio

¹ Foucault, Michel. “Espaces et Classes” in *Naissance de la clinique*, 2ª ed., Paris: P.U.F., 1990, p.7.

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 deoringas 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 - tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado - tal a súbita franja feita por limalha de ferro pela força dum imã. À luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça! (...) Eu olhava deslumbrado quando o automóvel parou e ouvi as gargalhadas de Maria do Carmo e José Nabuco perguntando que sem-vergonhice eu estava fazendo? naquele bairro, naquela rua, àquela hora. Ri também, consentindo. Como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai, indagora! ressurgia dos mortos para me dar nossa casa nova em folha ...” (BO, 341-342).

A cena da rememoração segue aqui um *topos* definido¹ que pode ser encontrado na forma de esboço em *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau: “Je fus si vivement frappé que je crus redevenir à l’instant tout ce que j’étais alors: dix années s’effacèrent de ma vie et tous mes malheurs furent oubliés”. Em linhas gerais, existe uma *causa ocasional* que produz uma identificação e que é reconhecida pelo “eu” entre a causa ocasional presente e passada: “De repente uma [janela] acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido”. Ou, numa variante: “Até hoje, quando sinto a cal virgem dos prédios em construção, recupero o Anglo e aquela sombra propícia da serra do Curral de minha infância” (BC,157). A referência à cena da revelação bíblica não deixa de conferir ascendência e autoridade à sensação experimentada pelo narrador.

A volta ao passado por esse meio se dá de forma instantânea². O sujeito experimenta, dentro de uma gama variada de impressões, uma espécie de *sideração*, uma reviravolta afetiva ou intelectual provocada pela identificação: “Foi aquele tumultuar, aquele entre-choque arbitrário de diversidade se conjuntando em coisa única ...” Posteriormente, há o *transporte*, uma modificação repentina da consciência do tempo: ou a crença de ter sido transportado para o passado, ou do passado ter se transportado para o presente: “ tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez,

¹ Perrin, Jean-François. “La scène de la réminiscence avant Proust” in *Poétique*, 102, avril 1995, pp.193-213. As características da tópica, citadas pelo autor, serão indicadas no texto em itálico. O objetivo é destacar a presença de algumas delas no fragmento de *Bau de Ossos* acima citado.

² Perrin faz menção à analepse, segundo G. Genette: “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve...” in *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p.82.

palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado ...”¹. De um modo geral, estas sensações são transmitidas por expressões ou por verbos que denunciam um certo estado de alucinação. A reminiscência transmite ao sujeito uma sensação de *exaustividade*, pois dá a impressão de, neste curto tempo, ter visto tudo: “Todas as sugestões e associações despertadas pelo ambiente passaram dentro do Egon, como um filme que durasse uns minutos (o tempo de sua vinda da sala e o de sentar-se entre aqueles três contraparentes), talvez nem isto e melhor fora contar tudo em segundos.”(GT,253).

Em alguns casos, há a opção pela descrição da cena, reduzindo, portanto, a dimensão temporal. Construindo um *quadro*, a reminiscência desperta no sujeito uma totalidade simultânea cujo detalhe mais ínfimo lhe é perceptível. O aspecto panorâmico assumido pela prosa é decorrente de um recurso preciso que se interpõe na narrativa: a descrição. O acúmulo de detalhes, um ao lado do outro, tem o poder de apresentar-lhe os elementos esparsos, onde “nada” acaba dizendo “tudo” a respeito da lembrança: “consubstanciaram-se as ferragens caprichosas [...] as primas”. Ou, em outro momento exemplar: “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 reproduções de suas telas ou que estão no *Palais d'Art Moderne*, de Paris, acudia-me sempre a lembrança do Dr.Dilermando Cruz.” (BO,317).²

O acúmulo arbitrário de elementos heterogêneos quer apreender toda a diversidade temporal, espacial e qualitativa das lembranças. No entanto, parece guardar uma certa ordenação: em primeiro lugar, o sujeito está fora da casa. O espaço se define por meio de algum detalhe, enquanto o tempo parece se perder no “entre-choque arbitrário”: “as ferragens ... os dois lances de escada ...” Se tudo está tomado pela sensação de sideração,

¹ “L’aspect des allés du Luxembourg” (*causa ocasional*) “me fit bondir le coeur” (*estado de sideração*), “et toute autre pensée s’évanouit” (*transporte*): Musset, Alfred de. *La confession d’un enfant du siècle* (1836), t.II, Gallimard, “Folio”, 1973, chap.IV, p.126, apud J.-F. Perrin, *op.cit.*, p.194.

² “Là, quand j’avais dix ans, je m’étais promené avec mon frère et mon précepteur, jetant du pain à quelques pauvres oiseaux transis; là, assis dans un coin, j’avais regardé durant des heures danser en rond les petites filles; j’écoutais battre mon coeur naïf aux refrains de leurs chansons enfantines; là, rentrant du collège, j’avais traversé mille fois la même allé, perdu dans un vers de Virgile et chassant du pied un caillou”: Musset, Alfred de. *La Peau du chagrin*, apud J.-F. Perrin, *op.cit.*, p.200.

há um tempo que se desenrola por detrás, que acompanha o percurso do “eu” neste trânsito da cena da reminiscência, empurrando-o para dentro da casa, ou para mais fundo em suas lembranças. Aí surgem as peças de mobília e os sons definidos, únicos. Fragmentos singulares na potencialidade de sugestões que ficam reservadas para o narrador nos “silêncios, risos, tinidos de talher...vozes defuntas em conversas de outrora ...” Nada mais fugidivo e impalpável, não estranhando, portanto, que termine com a referência aos pais, às tias e às primas.

Em oposição ao *quadro* acima, a lembrança pode ser também designada pelo *punctum*: detalhe ínfimo, de extrema precisão e cujo efeito encarrega-se de condensar, por sinédoque, toda a cena e, por metonímia, o que a totalidade rememorada manterá fora do campo da cena escrita. Todo movimento, contudo, parece ocorrer à revelia do “eu”, de forma *involuntária*: “De repente uma [janela] ascendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir no peito...”, até ser lançado de *volta para o presente*, determinando a conclusão da cena: “Eu olhava deslumbrado quando o automóvel parou e ouvi as gargalhadas ...” Por fim, cabe ao “eu” *interpretar* a cena, que passa a ter um valor hermenêutico em relação aos acontecimentos anteriormente trazidos desde o início da narrativa.

Os *lugares-comuns* da cena da memória involuntária acima mencionados - e que se encontram nas mais variadas formas nas *Memórias* - tornaram-se clichês na prosa romântica devido ao seu uso exaustivo e acabaram sofrendo um conseqüente processo de desmistificação pela ação parodística de certos autores, como Flaubert, por exemplo, em *Les mémoires d'un fou*. No fragmento acima destacado, a cena se desenrola colada ao *topos* pré-fixado da manifestação de uma “procura”, antecipando para o leitor a singularidade do que se segue. Mas de tão utilizada, fez com que se evidenciassem os recursos artificiais dessa voz narrativa. Proust, ao contrário, vai transformar completamente o *topos* ao reduzir o momento a uma total banalidade, menosprezando a importância do momento ou a razão do desencadeamento da reminiscência: “Et tout d’un coup le souvenir m’est apparu (...) et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, *de ma tasse de thé*.”¹

¹ Proust, Marcel. *op.cit.*, pp. 60 e 62. Grifo nosso.

Se por um lado, as estruturas fixas podem levar ao sufocamento da narrativa, por outro, as saídas encontradas por Nava dão mostra não apenas de sua vivacidade ao manipular as fontes inegotáveis de uma tradição, além da liberdade de sua vasta cultura responsável por impedir que suas memórias não passem de meras citações do que já foi feito anteriormente. Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr. e toda uma geração de críticos, que vem se dedicando ao estudo das *Memórias* de Nava, apontaram e continuam mostrando o modo como elas ultrapassam a esfera do comum em relação ao gênero. Como já foi dito acima, o recurso da ficção misturada à autobiografia, o embaralhamento entre realidade passada e imaginação presente já dão mostras da vitalidade do texto.

Mas essa cena da ação da memória involuntária sobre o narrador congrega, no entanto, força e importância, na medida em que funcionou, dentro da narrativa, como um modo de compreensão do mundo à sua volta e de si próprio. Trata-se de um tipo de conhecimento que tende a ser verdadeiro, seja porque atinge quem o experimenta por meio de choques provocados pelo acaso, seja porque, por alguns instantes, alcança fragmentos da lembrança subjugada por todas as outras que a ela se somaram¹.

Se, para Lejeune, a história da autobiografia moderna não pode ser contada desde os primeiros esboços de autobiografia na antiguidade², isto não quer dizer que não possam ser estabelecidas filiações, nem ser encontradas expressões que foram sendo apropriadas de apologias, de inscrições funerárias, de memórias pela prosa autobiográfica posterior. Evidentemente, ao serem reatualizadas vão provocar novos significados, ligados à familiaridade ou não dos leitores com este tipo de discurso. A autobiografia hoje, segundo Lejeune³, é escrita e lida levando-se em conta, tanto o lugar ocupado pelo nome do autor na comunidade literária da qual faz parte e a sua função, que é a de fazer valorizar o seu discurso como o de uma autoridade, quanto o estabelecimento do pacto autobiográfico entre o autor e o leitor, que obriga este último a confiar nas palavras do primeiro, a verificá-las extra-textualmente quando for necessário, identificando o narrador, o protagonista e o autor, além de sustentar esta identificação, simultaneamente, dentro e fora do texto.

¹ Deleuze, G., *Proust e os signos* (trad.A.C.Piquet e Roberto Machado), Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.16 e p.90.

² Lejeune, P. "Le pacte autobiographique" in *op.cit.*, p.179.

³ Idem, "Peut-on innover en autobiographie?" in *op.cit.*, p.77

Mas há ainda um terceiro critério que orienta tanto a escrita quanto a leitura de autobiografias, mesmo aquelas que procuraram fugir das armadilhas do gênero, inovando-o. Ele envolve justamente os *lugares-comuns*. Lejeune prefere, entretanto, não enveredar por este caminho¹. De um lado, a sua utilização significa o conhecimento por parte do autor da tradição, e, por outro lado, força de certo modo o leitor a reconhecê-la. Neste caso, o sentido do *lugar-comum* não decorre apenas do que aparece: numa cena de nascimento do autor, em suas primeiras lembranças de infância, no período de formação escolar, nas confissões de culpa e de medo... O sentido também será encontrado no modo como eles foram introduzidos na narrativa e se criam ou não uma relação de intertextualidade com outros textos. Além disso, e apesar do desgaste inerente ao *lugar-comum*, ao escolhê-los, o autor os potencializa, contribuindo também para que o sentido esteja vinculado ao que foi descartado em função desta escolha. Um exemplo: a cena do nascimento do protagonista pode ser protelada por páginas a fio e dar-se de modo imperceptível. Este é o recurso de Sartre, em *Les Mots*. Mas pode ser mostrada de modo seco e abrupto, logo na primeira frase: “Je naquis le 22 novembre, 1869”, como faz Gide em *Si le grain ne meurt*. Nos dois casos, uma leitura atenta mostrará como o tratamento do momento do nascimento do protagonista, importante na autobiografia, contribui para uma compreensão mais ampla do texto.

1.6. OS LUGARES-COMUNS NAS MEMÓRIAS

Para Aristóteles, o lugar-comum queria dizer “as verdades prováveis sob a forma mais geral, consideradas como elementos constitutivos de todo raciocínio dialético.”² A intenção de Aristóteles, nas *Tópicas*, era a de “extrair dos raciocínios uma diversidade que ele acreditava só aparente (...) Tratava-se de unir *todos* os raciocínios, por mais variados e inconciliáveis que parecessem, a proporções reguladoras *universalmente* aceitáveis.”³ O orador era auxiliado em sua tarefa, na formulação de seu discurso: “A tópica era a

¹ Nós tentaremos mostrar, por outro lado, como uma análise envolvendo os “clichês” do gênero pode não apenas ser pertinente, como também traz à luz elementos inusitados.

² Angenot, M. *La parole pamphétaire: typologie des discours modernes*, Paris: Éditions Payot/ Rivages, 1995, p.161.

³ Idem, idem, p.177.

primeira parte do conjunto da técnica oratória: a *inventio*, portanto, ou a arte de ‘encontrar’ argumentos que precede a *dispositio*, a *elocutio*, a *actio* e a *memoria*.¹ Na retórica, a tópica é, então, o lugar no qual se agrupa um “material necessário”, no qual o orador encontra com mais facilidade e “em caso de precisão; daí a definição dos lugares como depósitos de argumentos. Aristóteles distinguia os *lugares-comuns*, que podem servir indiferentemente em qualquer ciência e não dependem de nenhuma, e os *lugares específicos*, que são próprios, quer de uma ciência particular, quer de um gênero oratório bem definido.”²

Mas com o tempo, ocorre uma alteração dessa posição formulada por Aristóteles. “Desde *De Inventione* de Cícero, a tópica transforma-se em reservatório de pré-construções e de categorias já feitas, destinadas a estimular a preparação de um discurso. A *Lógica* de Port-Royal define os lugares como ‘chaves e termos gerais’ que precisam ser visitados antes de se compor. A *Retórica* cartesiana de Père Bay concebe os lugares nesta tradição ciceroniana. Bretteville, em *L'Éloquence* de la Claire e du Barreau, atribui também às tópicos a função de ajudar a memória.”³ Portanto, se em sua origem os *lugares-comuns* tinham como característica básica a generalidade, com o passar do tempo, tornam-se uma espécie de ferramenta útil em qualquer circunstância. Algum tempo após a invenção da imprensa, o interesse pela retórica começa a diminuir e, conseqüentemente, aumenta o desinteresse pelos estudos lógicos dos lugares. No século XIX, a *inventio*, técnica para descobrir argumentos, é desprestigiada. No entanto, se muitos escritores reconheciam a banalidade de certas figuras, isto não significa que deixassem de empregá-las⁴. Os exercícios escolares, o modo como a literatura era ensinada nas escolas - numa prática que permaneceu até as primeiras décadas de nosso século⁵ - fizeram com que muitos desses lugares fossem repetidos à exaustão, passando, entretanto, a significar falta de espontaneidade e de criatividade.

¹ Idem, idem, p.163.

² Perelman, Chaïm e Olbrechts-Tyteca, Lucie. “O acordo” in *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica* (trad. Maria Ermentina G.G.Pereira), São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp.94-95

³ Angenot, M. *op.cit.*, p.164.

⁴ Rosen, E. e Amossy, R. *op.cit.*, p.30.

⁵ Genette, G. “Rhétorique et Enseignement” in *Figures II*, Paris: Seuil, pp.23-42; Roger Chartier e Jean Hébrard, “Les imaginaires de la Lecture” in *Histoire de l'édition française, t. IV (Le Livre Concurrent: 1900-1950)*, Paris: Promodis, 1990, pp.529-541 e Antonio Candido, “Crítica Retórica” in *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, 6ª ed., 2º vol., (1836-1880), Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, p.345 .

Hoje os *lugares-comuns* podem ser compreendidos ainda em termos aristotélicos, como um “lugar de provisões”, segundo Curtius. No entanto, esquece-se, freqüentemente, que a sua utilização pode muito bem não incorrer em banalização de uma idéia. O preconceito que pesa sobre eles impede que se perceba o quanto ainda hoje são manipulados para atingir o leitor, emocioná-lo, levá-lo a compartilhar a emoção (*pathos*) com o narrador. Muitos deles foram tão disseminados que parecem dispor de existência independente do texto que venha atualizá-lo. Hoje, como já foi dito mais acima, são manuseados tanto pelos meios de comunicação quanto pelas autobiografias sensacionalistas de pessoas famosas. Talvez por isso mesmo choque tanto quando a história da vida de uma pessoa contada por ela própria, como quer Lejeune, não contenha os elementos, as cenas típicas de uma autobiografia, como fez Georges Perec em *W ou a memória da infância*.¹ Aqui a autobiografia é ficcionalizada, numa história dividida em duas séries paralelas e, talvez por essa razão, como diz Lejeune, “nunca se encontram”². O “eu” surge de modo indireto, múltiplo e incompleto, obrigando o leitor a abrir mão do pré-saber disponível em relação ao gênero e a repensar a história da vida somente se esta for misturada à ficção.

Se os *lugares-comuns* parecem ter vida própria, são, contraditoriamente, também utilizados pelos autores para representar sua vida, singular, única, individual. Além disso, levam o leitor a refletir sobre a sua própria vida, comparando com o que lhe é contado. Esta retomada do *lugar-comum* pode significar tanto o modo mais adequado encontrado para representar a sua vida, quanto um discurso vazio e aponta, a um só tempo, para dois caminhos. É depositária das esperanças do autor na busca de sentido para a transmissão de suas experiências pessoais de vida e uma forma desgastada, preenchida por um clichê, que pode estar cristalizado, vazio, sem vida.

Ora, é justamente este o risco de quem se aproveita de alguns dos *lugares-comuns* da autobiografia. No entanto, a sua utilização pode levar - além do lugar ocupado pelo leitor na comunidade literária (e na sociedade como um todo) e do estabelecimento do pacto autobiográfico entre leitor e autor - ao questionamento dessas formas literárias estáveis e, ao mesmo tempo, tão sedutoras, capazes de condenar um memorialista à

¹ Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

² Lejeune, Philippe. “Trois Lieux de Georges Perec” in Louis Hay, *Carnet d'Écrivains*, Paris: CNRS, 1990, p.220.

mesmice, ou levá-lo para o lado dos “grandes escritores”. Será importante perceber, então, o modo como os *lugares-comuns* da prosa autobiográfica são manipulados por Nava, em que posição aparecem no texto, o quanto retomam ou não a “tradição” e quais os efeitos que provocam.

Assim, a cena da ação da memória involuntária sobre o narrador das *Memórias* (mencionada acima) pode não passar de uma somatória de clichês, mas tem força e importância por três razões. Em primeiro lugar, porque expõe um modo peculiar de conhecimento de si e do mundo ao seu redor; em segundo lugar, serve de comparação para o uso que é feito nas *Memórias* da ação da memória voluntária e, por fim, é significativa pela sua evidente intertextualidade, ao evocar o modo como a sensação foi compreendida e representada ao longo dos tempos. A abordagem que se segue pretende mostrar o trânsito entre a retomada por Nava de alguns dos *lugares-comuns* da prosa autobiográfica e o sentido que tais dispositivos adquirem na narrativa como expressão da experiência de vida do “eu”. Como expressões quase protocolares são usadas para dar conta do sentido de experiências de vida a princípio manifestadas como profundamente pessoais. A análise da utilização dos clichês deve ser sempre matizada tendo em vista a sua posição e importância num texto autobiográfico, na medida em que, freqüentemente, também são encontrados nos romances.

CAPÍTULO 2

POR ONDE COMEÇAR E O QUE CONTAR

POR ONDE COMEÇAR E O QUE CONTAR

2.1. A MODÉSTIA AFETADA E O VAGAR INICIAL IMPRECISO

As observações iniciais de um texto autobiográfico, como já foi mencionado, insinuam uma série de temas que posteriormente serão retomados e elaboram protocolos de leitura. As memórias de Nava não fogem desse princípio.

A epígrafe de abertura de *Baú de Ossos*, “Eu sou um pobre homem da Póvoa de Varzim ...”, extraída de uma carta de Eça de Queiroz a Pinheiro Chagas vai se refletir num motivo recorrente das *Memórias*: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais”. Postergando a discussão sobre Anatole France e Eça de Queirós figurarem ao lado de Manuel Bandeira nas páginas anteriores à narrativa propriamente dita, a escolha de uma frase deste tipo para abrir o primeiro capítulo do seu primeiro livro não deve ter sido obra do acaso. Sabe-se que a expressão de *modéstia*, por parte do antigo orador, logo na introdução de seu discurso (no que antes era chamado de *exordium*), tinha um poder surpreendente sobre o auditório em geral¹. E o que antes restringia-se ao discurso forense passou a fazer parte também de outros gêneros², pois os poetas também freqüentavam as escolas dos retores, nas quais praticavam os diversos gêneros de discurso.³ Evidentemente, não se pode dar um salto histórico e afirmar que a modéstia exemplificada na epígrafe e na variante de Nava sejam mera convenção retórica.

Mas qual era a sua função na retórica antiga ? Prender a atenção do ouvinte e torná-lo complacente, segundo Curtius. O orador ou o poeta não deveria aborrecer o ouvinte ou o leitor, não podia entediá-lo. E a encenação da modéstia era mais eficaz se fosse acentuada, reforçada. Para Cícero, por exemplo, o orador devia demonstrar submissão e humildade, chamando a atenção para as suas “deficiências”, a sua “falta de preparo”. Com o passar do tempo, outros foram acentuando a sua “insuficiência” ou a “linguagem deselegante”⁴. Muitos acabavam manifestando a dificuldade de enfrentar uma

¹ Curtius, E.R. “A Tópica” in *Literatura Européia e Idade Média*, Rio de Janeiro: INL, 1957, p.82, e Mathieu-Castellani, G. *op.cit.*, pp.62-63 e pp.66-67.

² Curtius, E.R. “A Tópica” in *Literatura Européia e Idade Média*, ed.cit., p.86.

³ Achcar, Francisco. “Lírica e Lugar-Comum” in *Lírica e Lugar-Comum*, ed.cit., p.26.

⁴ Curtius, E.R. “A Tópica” in *Literatura Européia e Idade Média*, ed.cit., p.89.

determinada passagem de seu texto na elaboração de um raciocínio, como Santo Agostinho¹. A autoridade da Bíblia ajudou a transformar a tópica da *modéstia* em auto-humilhação, seguindo os exemplos encontrados no Velho Testamento². O “eu” passa então a apresentar-se como o mais humilde dos servos: “O homem, fragmentozinho da criação quer louvar-Vos...”, nas palavras iniciais de Santo Agostinho. Não é por acaso, portanto, o começo abrupto de Gide em *Si le grain ne meurt*, voltando-se, radicalmente, contra a tradição.

Ora, se a autobiografia é correntemente vista como um espaço privilegiado, no qual as grandes personalidades falam de sua vida pessoal e pública, como uma pessoa desconhecida do grande público poderia apresentar-se em suas memórias? Qual seria o modo mais eficaz de seduzir um leitor senão manifestando simplicidade? O retrato inicial que começa a fazer de si, a partir de “um pobre homem”, choca-se, entretanto, com aquele elaborado anteriormente pelos paratextos bem acima mencionados. Ao expor-se deste modo, parece dizer: “diante de ti, leitor, sou um igual ou inferior”. Se confunde, num primeiro momento, não deixa de emocioná-lo logo em seguida. E esta é a chave para que se estabeleça entre os dois, narrador e leitor, uma comunicação. A expressão “eu sou um pobre homem” será repetida no final do segundo capítulo, após as histórias de sua família paterna e materna e de suas primeiras lembranças. Será uma espécie de tema que volta de tempos em tempos nos demais volumes.

No entanto, a modéstia manifestada pelo narrador, e que pertuba o leitor, assenta-se sobre uma ironia³. A carta da personagem Pinheiro Chagas não passa de uma resposta-protesto de Eça de Queirós. Pinheiro Chagas criticava-lhe a observação de que Portugal mais parecia uma colônia brasileira⁴. No final, em resumo, diz: como poderia criticar o seu próprio país se não era nem poeta, nem orador, nem um lutador como o aparentava

¹ Santo Agostinho reza, ou seja, pede forças para Deus na sua difícil tarefa de discutir a temporalidade na qual o homem se encontra em relação à divina, cf. Gangebin, Jeanne Marie. “Dizer o Tempo” in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, ed.cit., p.71.

² As observações feitas aqui resumem uma abordagem bem mais ampla, ver: Curtius, E.R., *op.cit.*, pp.87-88.

³ Pereira, M^o L. M. *op.cit.*, Cap. III, p.142.

⁴ Queirós, Eça de. “Brazil e Portugal” in *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmãos, 1923, pp.55-90. Sobre a correspondência fictícia de Fradique Mendes ver: Lucette Petit, “A propósito de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós” (trad. Maria Lúcia Machado) in Nadia B.Gotlib e Walnice N.Galvão (orgs.) *Prezado Senhor, Prezada Senhora*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.113-120.

ser o oponente ? Ele que não passava de “um pobre homem da Póvoa de Varzim”. Ora, se a frase inicial das *Memórias* fornece ao leitor a idéia preliminar de humildade do narrador, a epígrafe só vem reforçá-la. No entanto, conhecendo a história envolvendo a resposta de Eça de Queirós, a humildade não passa de uma afetação, pois a ela se sobrepõe uma ardilosa elaboração crítica, embasada pela ironia: a expressão “pobre homem” serve muito mais para ridicularizar o oponente, que se julga o mais sábio, e não manifestar uma humildade verdadeira. Lendo a carta, nota-se que Eça inverte a relação: Pinheiro Chagas é na verdade um “pobre homem” ao desconhecer as reconhecidas fontes - Alexandre Herculano e Oliveira Martins - nas quais as palavras contra Portugal foram baseadas. Os dois historiadores vão garantir a ironia final da carta de Eça, que se vale da tópica da modéstia para, de fato, reduzir a importância intelectual de seu agressor.

Ao utilizar-se da tópica e colá-la à epígrafe, que a simula, Nava não apenas se mostra conhecedor de uma tradição ao afirmar logo de saída, aos que se julgam melhores escritores ou mais importantes, que sempre haverá alguém acima deles, em relação aos quais todos seremos “pobres homens”. Por outro lado, chama também a atenção para uma espécie de jogo que cria ao afirmar-se (engenhosamente) humilde. Apresenta, de fato, um narrador astuto e culto: a afirmação inicial é desmentida pelo modo como é elaborada, levando o leitor à seguinte questão: como um “pobre homem” poderia utilizar artificios tão bem elaborados para contar a sua história de vida ? Os primeiros parágrafos só ampliam essa primeira impressão.

“Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. Se não exatamente da picada de Garcia Rodrigues, ao menos da variante aberta pelo velho Halfeld e que, na sua travessia pelo arraial do Paraibuna, tomou o nome de Rua Principal e ficou sendo depois a Rua Direita da Cidade do Juiz de Fora. Nasci nessa rua, no número 179, em frente à Mecânica, no sobrado onde reinava a minha avó materna. E nas duas direções apontadas por essa que hoje é a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida. A direção de Milheiros e Mariano Procópio. A da Rua Espírito Santo e do Alto dos Passos .

A primeira é o rumo do mato dentro, da subida da Mantiqueira, da garganta de João Aires, dos profetas carbonizados nos céus em fogo, das cidades decrepitas, das toponímias de angústia, ameaça e dúvida - Além Paraíba, Abre Campo, Brumado, Turvo, Inficionado, Encruzilhada, Caracol, Tremendal, Ribeirão do Carmo, Rio das Mortes, Sumidouro. Do Belo Horizonte (não esse, mas outro, que só vive na dimensão do tempo). E do bojo de Minas. De Minas toda de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos. A segunda é a direção do oceano afora, serra do Mar abaixo, das saídas e das fugas por rias e restingas, angras, barras, bancos, recifes, ilhas - singraduras de vento e sal, pelágicas e genealógicas - que vão ao Ceará, ao Maranhão, aos Açores, a Portugal e ao encontro das derrotas latinas do mar Mediterrâneo.” (BO,19-20).

No início de *Bau de Ossos*, são antecipados alguns dos principais temas das *Memórias*. Destaca-se, em primeiro lugar, do trecho acima citado, um movimento da prosa que conduz à cena do nascimento do protagonista. No entanto, trata-se de uma falsa cena, na medida em que o nascimento será retardado, ocorrendo após cinco páginas. Há um hiato cuidadosamente preenchido entre “Nasci nessa rua ...” e “Pois foi no lado fronda que nasci, às oito e meia, sexta-feira, 5 de julho de 1903.” (BO, 23). Se esta cena inicial do nascimento é falsa, o mesmo acontece com a *exposição do eu*: o narrador finge falar de si, e o que se destaca é justamente este hiato preenchido por um *movimento* de luta constante entre *duas opções radicalmente opostas*. A primeira delas expõe o desejo de organização, de ordenação, e a outra faz a prosa se desgarrar e perder-se: a narrativa parece manifestar a própria dificuldade da empreitada¹. À proposição afirmativa, e de forte impacto, “eu sou um pobre homem”, seguem-se considerações que reforçam o desejo do narrador em determinar precisamente o espaço. No entanto, tem lugar o movimento errático, o vagar pelo “Caminho das Minas dos Matos Gerais”. A complexidade da tarefa é visível na sucessão de expressões como: “se não exatamente”, “ao menos na variante”, “na sua travessia”, “tomou o nome”, “ficou sendo depois”. Tentam delimitar algo que se esquia.

Após a determinação de “nasci nessa rua”, a prosa retoma o movimento, dividindo-se em duas direções por onde “hesitou” a sua vida. Este mecanismo de exposição da dificuldade no tratamento da matéria sinaliza o modo peculiar de conceber a ação da memória como uma *força avassaladora* sobre o sujeito, uma espécie de labirinto que o faz *vagar imprecisamente*². Pode-se encontrá-lo em Stendhal: “Mais je me laisse emporter, je m’égare, je serais inintelligible si je ne suis pas l’ordre des temps, et d’ailleurs les circonstances ne me reviendront pas si bien...”³ Ao efeito de vagar impreciso da prosa opõe-se a tendência de organizar as lembranças num todo coerente e organizado a fim de torná-las inteligíveis (“Mas chega de tanto céu, tanta nuvem... Baixemos à terra e vamos ver os passantes das ruas de Belo Horizonte”. BM,266). No entanto, essa tendência é freqüentemente vencida pelos fluxos “incontroláveis” de lembranças cujas direções são

¹ Mathieu-Castellani, G. “Sur le seuil” in *La scène judiciaire de l’autobiographie*, ed.cit., p.60.

² Lejeune, Ph. “Peut-on innover en autobiographie” in *L’Autobiographie.*, ed.cit., p.88.

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, ed.cit., p.12.

indeterminadas. Eles embaralham datas, lugares, lembranças, criam seqüências que parecem aleatórias e sem sentido, misturam sons, imagens, mas também deixam à mostra os esquecimentos, os lapsos, as lacunas, as dúvidas, as ignorâncias, as suspeitas. O jogo entre essas duas forças anuncia uma espécie de “protocolo de leitura”: expõe, ao mesmo tempo, suas próprias premissas constitutivas em relação ao acesso às lembranças pessoais. Serão justamente nesses elementos situados nos movimentos de vagar descontínuo da memória, pleno de vazios e de imprecisões, que poderão ser encontrados tanto os códigos de veracidade da escrita quanto a exposição multifacetada do “eu”.¹

Além do movimento errático da ação da memória, nota-se uma aparente *preponderância do espaço*, como se este se sobrepujasse ao tempo. A preponderância do primeiro² pelo segundo pode ser percebida logo no início, pois, desde o “Caminho Novo” até “onde reinava minha avó materna”, duas datas importantes para a história do protagonista são suprimidas: 1850, período em que parte de seus bisavós entram na região (pelas picadas de Garcia Rodrigues, pelas ruas abertas pelo engenheiro Halfeld, primeiro marido de sua avó materna e pela ação dos engenheiros no controle do rio Paraíba) e 1903, data de seu nascimento. Por sinal, a única data mencionada após a longa digressão que cobrirá cinco páginas. Esta ausência de marcas temporais demonstraria o privilégio da noção de espaço sobre a do tempo na concepção da ação da memória sobre o sujeito das *Memórias*? Eis aí uma questão que só poderá ser respondida posteriormente.

A cidade natal é o ponto de partida para a reconstituição de uma paisagem cuja importância é evidente. A simples menção à casa da avó materna agrega duas informações importantes para compreender melhor o lugar do narrador neste cenário. A primeira dá conta da condição social da família materna, sendo o sobrado um tipo de construção que na época destacava socialmente seus proprietários.³ Aliada à boa condição social da família na época de seu nascimento, o narrador chama a atenção para a mecânica ao lado da casa. Dito de modo quase displicente, encobre o fato (de cunho enobrecedor) de sua família ter se fixado na região mais rica e próspera do Estado mineiro (“o sangue

¹ Neste momento interessa a análise da tópica. Encontram-se na terceira parte deste trabalho a análise a respeito da dificuldade de acesso às lembranças, em especial, as da infância; a abordagem sobre as provas de veracidade discursiva e, por fim, a problematização do “eu” e sua relação com o ato da escrita.

² Joaquim Alves de Aguiar estabelece um paralelo entre os espaços nas *Memórias* e a formação de Pedro Nava, cf.: *Espaços da Memória: Um Estudo sobre Pedro Nava*, São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

³ Aguiar, Joaquim Alves de. “Introdução” in *Espaços da Memória*, ed.cit., p.29.

aristocrático da gente do centro”, BO,122), desenvolvida entre o final do século XVII e século XVIII, por ser passagem entre as regiões de exploração de ouro e de pedras preciosas e o seu escoamento pelo Rio de Janeiro¹. A mecânica é sinal de que a cidade, de passado ilustre, modernizava-se: “Havia fábricas, como a do Eugeninho Teixeira Leite, e a Mecânica, onde os homens opacos se entregavam a um trabalho que começava cedo e acabava tarde no meio de apitos de máquinas e das palmadas dos couros nas polias. Foi dali e do lado do Largo do Riachuelo que vi, um dia, bando escuro vir desfilar desajeitadamente na Rua Direita, com estandartes, cantos e bandeiras (tão lento que parecia procissão!) e ser dispersado a espalheiradas diante da casa de minha avó, que aplaudia da janela a destreza dos policiais. Ouvi pela primeira vez a palavra greve...”(BO,21). A falta de cor dos trabalhadores “opacos” (o “bando escuro”), contrasta com a prosa colorida, o barulho que os envolvia e a acanhada manifestação, comparada a um rito religioso, dão mostras de que, aos olhos do narrador, a pequena cidade onde nascera já era, na primeira década do século XX, palco das mesmas cenas vividas nas grandes metrópoles devido ao aumento dos contrastes sociais, das injustiças e da ação violenta do Estado contra os cidadãos.²

Este movimento de *vagar impreciso da prosa* induz uma de suas expressões mais comuns: “eu revejo” ou “eu me lembro” (usada apenas uma vez nessas cinco páginas). O narrador revê ou lembra de si mesmo, da casa e da cidade onde nasceu. De certo modo, no *vagar impreciso* concentra-se a idéia de que o movimento da memória é incapaz de se fixar numa única lembrança, expandindo-se sempre, abrindo-se em várias direções. A relação entre a ação da memória e a sua expressão de apelo ao mesmo tempo visual e espacial não é característico somente das *Memórias*. Gide, no início de *Si le grain ne meurt* deixa-se levar pelas primeiras lembranças antecidas por “je revois”: a sacada do apartamento onde morava, o que dela e o que nela se via (chamando a atenção para a perspectiva infantil dessas lembranças), os lugares vislumbrados da sacada. Da visão exterior, o leitor é projetado para o ambiente interno, mais precisamente, para a mesa, sob

¹ Singer, Paul. “Belo Horizonte” in *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana: análise da evolução econômica de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife*, São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1968, pp.192-200

² Pinheiro, Paulo Sérgio. “Desterros e Campos de Internamento” in *Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp.: 87-104, em especial entre 1891-1912, pp: .91-96

a qual confessa ter vivido os primeiros contatos homossexuais¹. Todo o movimento é, contraditoriamente, uma estratégia para a confissão inusitada, abalando de forma radical tanto a pretensa ingenuidade das lembranças infantis embasadas nas fórmulas “eu revejo” ou “eu me lembro”, quanto, sem muitos rodeios, por trazer para o início do livro a confissão de homossexualidade até então escamoteada na literatura².

Mas o narrador (misto de cartógrafo sentimental) das *Memórias* cria uma paisagem, na qual situa uma Juiz de Fora para além dos mapas, exibindo suas dicotomias (metáfora para os dois troncos familiares antagônicos), encaminhando-a, ao longo das cinco páginas, para um quase dilaceramento devido à sucessão de imagens que lhe será sobreposta. No entanto, o vagar impreciso por entre as paisagens dicotômicas esconde cuidadosas simetrias. Os espaços fechados do “rumo do mato dentro”, “da subida da Mantiqueira”, “da garganta de João Aires” se opõem proporcionalmente à amplitude da “direção do oceano afora”, à “serra do Mar abaixo”, às “saídas e das fugas por rias e restingas, angras, barras, bancos, recifes, ilhas”; da tristeza e dramaticidade “dos profetas carbonizados nos céus em fogo, das cidades decrépitas, das toponímias de angústia, ameaça e dúvida...” opõem-se a luminosidade e a vida das “singraduras de vento e sal, pelágicas e genealógicas ...” A paisagem mineira é lúgubre e aterrorizadora, bastando ver os nomes das cidades que lhe conferem quase uma personalidade, uma marca impregnada em seus habitantes: “De Minas de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos”. Que terra é essa? O narrador tem sob os olhos não a riqueza e a alegria do solo de Minas, apenas as suas ruínas. Por contraste, a paisagem marinha é água, luz e cor, quase aquarela. Além disso, sugere espaços livres, caminhos abertos, lugares distantes, num percurso inverso, que vai dos antepassados mais próximos para os mais distantes, perdidos na Itália, no século XVIII. A dramatização do lugar no qual o narrador se situa, devido ao acentuado contraste entre as duas regiões, sugere uma origem familiar radicalmente oposta, infuindo decisivamente na personalidade da personagem³.

¹ Mathieu-Castellani, G. “Sur le seuil” in *La scène judiciaire de l'autobiographie*, ed.cit., sobre André Gide, pp.71-82.

² Lejeune, Ph. “Peut-on innover en autobiographie” in *L'Autobiographie*, ed.cit., p.98.

³ Gide, em *Si le grain ne meurt*, assim como Althusseur, em *O Futuro dura muito Tempo*, falarão de seus antepassados ressaltando as oposições entre a família paterna e a materna. Cf Mathieu-Castellani, G. “Sur

Em *Beira-Mar* há uma ampliação dessa viagem sentimental-topográfica. Pode-se notar, por um lado, como Nava reaproveita ou redimensiona o material que lhe servia de suporte, ampliando neste quarto volume o que se vê esboçado em *Baú de Ossos*. Por outro lado, o aprofundamento na “poesia geográfica” de Minas confere aos nomes¹ das cidades qualidades singulares, chegando a personalizá-las, insinuando outros perfis e matizes: “Havia cidades de *nomes escuros* como tocas, *noturnos antros*, poço - Aiuruoca, Itaúna, Mutum; outras, tinham-nos de *desolação* partida adeus e descampado - Abre Campo, Além Paraíba, Bonfim, os dois Carmos (de Parnaíba e do Rio Claro), as duas Dores (do Indaiá e da Boa Esperança); de *degredo*, perigo e desterro - Extrema, Serro, Monte Carmelo, Tremendal, Passa Tempo; de *preciosidades secas*, estreladas de pedrarias - diamante do Abaeté, Grão Mongol, Estrela do Sul, Lavras, Diamantina, Minas Novas; das *riquezas* do metal diabólico - Vila Rica, Ouro Preto, Ouro Fino, Cocais; das espiras de conchas cheias de *eco no bojo recurvo* - Varacol, outra vez Aiuruoca, Guaranesia, Jequitinhonha, Manhuassu, Paraopeba, Pirapora, Cataguases, Guanhões; das *alegrias sonoras*, promissoras de noites mineiras de lua, violões, cachaça e canções - Campista, Frutal, Palma, Prados, Oliveira, Minas Novas, Sete Lagoas; de *dura agressividade* - de novo Pirapora, Rio Casca, Itapecerica, Carangola, Três Pontas. Lindas de nomes, de nomes peito aberto, sugestivos de *figuras maternais* ou dos *vultos das amadas* - Palmira, Leopoldina, Mariana, Januária, Patrocínio, Luzia, Quitéria, Rita e Conceição. Os *achados* que eu ia fazendo me encantavam e vi que meu trabalho marcharia inseparável da *poesia geográfica da minha Minas*.” (BM,39).²

le seuil” in *La scène judiciaire de l'autobiographie*, ed.cit., p.78. O mesmo vale para Stendhal em *Vie de Henry Brulard*.

¹ Francisco Foot Hardman comenta que o anseio, por parte das elites brasileiras, em construir uma cultura brasileira unitária, leva ao apagamento dos rastros de violência de nossa história, mas que, por seu turno, podem ser encontrados indícios em nossa toponímia. Cf. “Tróia de Taipa: Canudos e os Irracionais” in Francisco Foot Hardman (org.), *Morte e Progresso: Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p.126.

² Edina R.P.Panichi compara este trecho de *Beira-Mar* com a recriação proustiana de um dos capítulos de *Du côté de chez Swann*, “Nomes de terras: o nome”. Cf. *O Processo Criativo e a Adjetivação de Pedro Nava na obra Beira-Mar/Memórias 4*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis/UNESP (orient. Profa. Dra. Clélia Cândida A.S.Jurban), Assis, 1987, pp.99-101. Grifo nosso.

Mas nem sempre o solo materno é pintado com cores tão escuras¹ em *Baú de Ossos*. Com frequência, o narrador faz questão de ligar os antepassados e parentes a outras procedências, enaltecendo-as: “Salvo um ou outro parente fixado em Pitangui e São João del Rei, a família de minha Mãe deitou raízes principalmente naquela zona que está para Minas e para o Brasil, como a Toscana para a Itália. Essa Etrúria nacional, sua parte mais alta (eu não falo só das montanhas!) e mais nobre (ah! solo imperial e patricio!) fica contida num círculo que passa seus arcos por Queluz, Bandeirantes, Cláudio Manoel, Fonseca, Bom Jesus do Amparo, União de Caeté, Lagoa Santa, Confins, Ribeirão das Neves (...) Uns saíram destas fronteiras, desceram o nosso Caminho Novo, foram pingando na Barbacena, no Chapéu d’Uvas, no Santo Antonio da Boiada, no Registro de Matias Barbosa, no Simão Pereira, na Serraria...” (BO,121).

Estes cenários são completamente diferentes daquele do início do livro. Mas em todos, a geografia sentimental (os nomes das cidade, de serras ou de rios) é baseada em elementos topográficos precisos e conhecidos, em documentos e mapas. Mas no início de *Baú de Ossos*, por trás do ocultamento da expressão “eu me lembro”, encontram-se os elementos responsáveis pela oposição caricatural entre o lúgubre solo materno e a alegre marinha paterna: a intensidade do contraste deve-se ao pulular de lembranças infantis. O ocultamento da expressão serve para esconder que é a partir da perspectiva da criança que o narrador começa sua história. Um pouco mais adiante, e não por acaso, interrompe a sucessão de lembranças e explicita o momento e o lugar de sua fala: “A memória dos que envelhecem (...) é o elemento básico na construção da tradição familiar”. (BO, 23). Só o velho - ele, o próprio narrador - é capaz de notar que a evocação do passado pode se tornar “uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó (...) mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó (...) para o menino que está escutando e 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.” (BO,24).

¹ Nava conhecia pintura e sabia muito bem a importância das cores, da variação de tons e das linhas na expressão de sentimentos. No texto, isso está intimamente ligado ao sons das palavras e ao seu encadeamento.

O menino está por trás da voz do homem maduro. O narrador se faz passar por ele, mesmo que neste momento ainda não explicita este procedimento, mas que pode ser notado no modo como decide presentificar o passado na velhice, transformando-o em matéria viva através da narração. Se o solo mineiro é pintado no início como “angústia, ameaça e dúvida” é porque esta foi, com raras exceções, a percepção infantil da família materna, reavaliada pelo adulto em todo “Caminho Novo” de *Baú de Ossos*, onde denuncia o preconceito racial aliado ao abuso sexual sofridos pelos escravos por uma classe dominante que discriminava para “se dar ao luxo de embranquecer” (CF,286). O mesmo serve, no sentido oposto, para a família paterna, alegre e positivamente retratada no primeiro capítulo (“Setentrião”).

Não se pode deixar de mencionar que, convencionalmente, a biografia começa com a topologia e a genealogia¹. Nava amplia ao máximo essa convenção ao ponto de implodi-la. A origem, os ancestrais (assim como a cidade natal)² são representados por um acúmulo variado de detalhes, cuja força evocativa os transforma num organismo vivo, multifacetado, quase concreto. E, ao mesmo tempo, esse pluriperspectivismo, conseguido também por meio de um alto grau de deformação, dá aos lugares um caráter de quase imaterialidade. O solo mineiro e o litoral nordestino são paisagens que se interiorizaram. Adquiriram outra dimensão, pois tornaram-se os lugares (na memória) de suas primeiras lembranças infantis, misturadas, ainda, às pessoas mais próximas, no caso, aos parentes. Semelhantes à caixa do mágico, da qual nunca se sabe ao certo o que dela sairá ao ser aberta. A referência a diversas lembranças, ou seja, os fragmentos acumulados que se sucedem (na narrativa) dão a entender que este tempo é “revivido” à revelia do sujeito, numa espécie de simultaneidade, pois há entre elas uma tênue coesão linear ou lógica no encadeamento. Começar pela paisagem é certamente um dos modos do narrador falar de si, na medida em que imagens exteriores transformaram-se, no processo de interiorização (e de escrita)³, em “paisagem psicológica”: “A casa [da infância], derrubada, persiste intacta dentro de mim e ainda mais, reforçada pela presença de novos moradores.” (BO,270).

¹ Molloy, Sylvia. “El paraíso cubano de la Condesa de Merlin” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.109.

² Mais adiante veremos como a genealogia tradicional da autobiografia se transforma nas *Memórias* em “romance familiar”.

³ Esta questão sobre a “falsificação” da lembrança infantil será oportunamente abordada.

O vagar pelos “dois lados” da cidade natal expõe esse pluriperspectivismo. A prosa que percorria as origens familiares, e que se pulverizou em tantos acúmulos, perde-se agora em cenas do cotidiano da cidade, e só quem a conhece é capaz de dividi-la segundo valores ideológicos e situar, de um lado (na “margem direita” da rua Halfeld), os cidadãos que “praticavam ostensivamente a virtude” e, do outro (na “margem esquerda”), o grupo “naturalmente oposto e inconscientemente rebelde ao Alto dos Passos”. Trata-se, novamente, de uma divisão caricatural, mas que atende a dois fins: expõe, de um lado, a opção “ideológica” do narrador¹ e dá, por outro, uma qualidade diferenciada à viagem pela cidade natal. Ao falar de Juiz de Fora, o narrador não utiliza nenhuma marca temporal precisa. Suas lembranças arrastam-no para um passado indeterminado: eis aí uma diferença entre o turista e o autóctone. Enquanto o primeiro passa pela cidade do presente, o outro reconhece em cada lugar vestígios de outros tempos², como se sob a cidade do presente estivessem outras perdidas no passado: “Do Belo Horizonte (não esse, mas outro, que só vive na dimensão do tempo).” (BO,19-20).

Assim como o tempo não existe para estas personagens, pois todas “dormem profundamente”, do mesmo modo os lugares do passado se transformaram ou deixaram de existir, determinando a abolição, portanto, de marcos precisos de tempo e de espaço. O que interessa então, é contar as histórias, simulando deixar-se levar pelo ir-e-vir de uma dinâmica infinita. Aos poucos, o que a princípio parecia ser uma história tradicional do “eu”, vai cedendo o seu lugar para a cidade, para seus moradores com seus velhos e singulares hábitos. Sobrepõe-se ainda ao mapa da cidade real um outro baseado em lembranças imprecisas da infância, que também é incapaz de determinar limites precisos de tempo e de espaço.

A expressão das lembranças fugazes sofre também uma intervenção de caráter emotivo que acentuará certos traços cotidianos em detrimento de outros. A perspectiva crítica e moralizante transfere a seus moradores a “melancolia” da Igreja, da política, dos colégios religiosos, onde a vida pública era reflexo de um modo peculiar de vida privada: “vida impenetrável nas suas casas trancadas, freqüentando-se só nos apostolados e nas empresas...” (BO,20); onde o importante era não ser publicamente virtuoso, mas apenas

¹ Críticas mais contundentes à “margem direita” podem ser encontradas em *Galo-das-Trevas*, pp.304-313.

² Bolle, Willi. “O trabalho benjaminiano da memória: ‘Tableaux berlinois’” in *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*, São Paulo: EDUSP, 1994, p.316.

dizê-lo publicamente (GT,264). Cidadãos “honrados, taciturnos, caridosos, castos e temperantes” que fugiam para prazeres inconfessos à noite (GT,396). Do outro lado, quase simetricamente oposta, a cidade era “mais alegre, mais livre, mais despreocupada e mais revolucionária” com suas fábricas, os bordéis, os colégios leigos, a cervejaria ... E para falar da margem esquerda, o narrador-cronista acaba enredando-se em histórias que põem mais vida à prosa, descomprometendo-se com as simetrias até então perceptíveis. A sucessão das pequenas crônicas da cidade - quase um passeio por ruas, praças, casas, lojas e escolas -, contada como se as lembranças se acumulassem e exigissem maior ligeireza, exemplifica este modo particularmente bem humorado de encarar a vida: o dedo esmagado do pobre bolinador no escuro do cinema, os bordéis, os colégios leigos, o colégio feminino metodista, a loja maçônica freqüentada pelo parente Mário Horta (o escândalo familiar!).

A incorporação às histórias familiares de um amplo leque de histórias de outros demonstra não apenas um modo peculiar de organização do material pessoal como também que ele só ganha sentido se vier emaranhado ao outro. De fato, a divisão caricatural da cidade em dois grupos ideologicamente distintos, a simpatia e a antipatia evidente por parte do narrador, o trânsito nestes dois mundos, o modo fantástico e acelerado usado para mapear o lado ao qual diz pertencer, tudo isso parece projetar o retrato de quem rememora, ou seja, por meio da exposição das posteriores filiações do homem adulto. A cidade parece fervilhar diante do leitor e os hábitos resgatados expõem o modo como o narrador aprendeu a conhecê-la. Num certo sentido, é por meio deles (hábitos cotidianos e histórias) que o narrador consegue encontrar este mundo que deixou para trás¹, provocando deslocamentos cujos detalhes significativos serão decisivos para a compreensão de si próprio.

Mas tudo - desde a primeira frase, “Eu sou um pobre homem...” até a exposição quase cartorial da filiação - tem a função de *dramatizar a cena do nascimento*. E esta ocorre numa espécie de anti-climax. À prosa colorida que tomava conta do “lado fronda”, seguem-se informações que poderiam muito bem estar numa ficha médica: “...nasci, às oito e meia da noite, sexta-feira, 5 de junho de 1903.” (BO,23). O que parece ser a

¹ Bolle, W. “A imagem de pensamento e seus rituais” e “O trabalho benjaminiano da memória: ‘Tableaux berlinois’” in *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, ed.cit., p.298 e pp.318-319

“verdadeira” cena do nascimento, que foi protelada por cinco páginas, é, de fato, seca e curta. A ausência de qualquer atração faz com que passe despercebida, retirando do momento sua possível dramaticidade. O fato do narrador retirar dela qualquer traço comovente e torná-la imperceptível entre considerações genealógicas evidencia um posicionamento contrário à abordagem corriqueira do tema.

A cena do nascimento do protagonista na literatura autobiográfica tem frequentemente a função de organizar a seqüência narrativa¹. De um modo geral, paira sobre este momento um alto grau de dramaticidade, seja porque o recém-nascido quase morreu ou porque sua saúde era frágil (“J’étais presque mort quand je vins au jour”, dizia Chateaubriand²), seja porque a mãe morreu ao dar à luz, prenunciando as dificuldades futuras: “Ma mère (...) amait tendrement son mari. Elle le pressa de revenir: il quitta tout, et revint. Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade. Je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs.”³: “Mi madre había cesado de existir, con ocasión y por causa de mi nacimiento. Puedo así decir como Rousseau que mi nacimiento fue mi primera desgracia”, diz Juan Bautista Alberdi em sua *Autobiografía* (na primeira metade do século XIX).⁴ A cena do nascimento tem a função de ser a primeira representação de uma vida futura cheia de dificuldades ou uma luta constante entre a vida a morte: “En sortant du sein de ma mère, je subis mon premier exil”, continuava Chateaubriand.

Mas, a princípio, o narrador das *Memórias* parece querer apagar de seu nascimento este vestígio tradicional. Apesar das especificações de horário e data do nascimento, o momento está espremido entre o princípio ético ao qual quer vincular as suas origens e a lista de ancestrais. Apesar do nascimento já ter sido mencionado no começo do capítulo ou até por isso, a duplicação ou retardamento evidenciam agora sua pouca importância para a história individual no conjunto das memórias e, mais ainda, o desejo da *história do “eu” ser matizada pela de outras pessoas*. No caso, em primeiro lugar, a de sua família. Desvia, portanto, a atenção do leitor escamoteando-se, retirando

¹ Mathieu-Castellani, G. “Avez-vous quelque chose à déclarer” in *La scène judiciaire de l’autobiographie*, ed.cit., p.20.

² Em *Mémoires d’outre-tombe* apud Mathieu-Castellani, G. “Avez-vous quelque chose à déclarer” in *La scène judiciaire de l’autobiographie*, ed.cit., p.22.

³ Rousseau, J.-J., *Les Confessions*, ed.cit., p.17.

⁴ Molloy, Sylvia. “El paraíso cubano de la Condesa de Merlin” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.112.

da cena qualquer aspecto comovente ao retardá-la, sufocando-a. Não chega, evidentemente, ao radicalismo de Sartre, em *As palavras*, em que o surgimento do “eu” é quase imperceptível não apenas pelas inúmeras referências aos parentes, como também pelo adiamento, além de situá-la entre vírgulas, no meio de outra história, aparentemente mais comovente, a da morte do pai: “Jean-Baptiste quis ingressar na Escola Naval, para ver o mar. Em 1904, em Cherbourg, oficial da marinha e já roído pelas febres da Cochinchina, ficou conhecendo Anne-Marie Schweitzer, apoderou-se daquela macetona desamparada, desposou-a, fêz-lhe um filho a galope, eu, e tentou refugiar-se na morte.”¹ Aqui não há a emoção do nascimento. A prosa tende à indiferença quase burocrática. Não há desvios por comentários “supérfluos” nem observações marginais, ou seja, uma prosa que não visa chamar a atenção do leitor para o “eu”. Entretanto, não se pode dizer que não exista emoção. Ela é construída pela relação contrastante do vazio do nascimento ao lado da intensidade com que é informada a morte precoce do pai. Daí vem o impacto. Mais adiante dirá, complementando e ampliando o contraste: “... um morto derramara algumas gôtas de esperma que constituem o preço comum de um filho...” Sartre procura não fazer nenhuma concessão nessa referência ao passado, ou seja, é o adulto quem narra, é a partir do presente, não se vale de artifícios para transportar o leitor para o passado, abordando criticamente e, quase cruelmente, tudo: o seu nascimento, os pais, os avós maternos, a infância ...

Entretanto, a cena do nascimento do protagonista das *Memórias* é revisitada pela terceira vez e de modo completamente diferente da presentificação acima mencionada. Aqui a datação é descartada e, ao contrário das cenas anteriores, a referência retoma a função tradicional, organizando a narrativa, ou seja, antecedendo as histórias da infância do narrador, além de prenunciar uma marca, uma sina, uma determinação em relação ao futuro. A cena é posterior à longa e idílica história da vida conjugal dos pais, no interior de Minas Gerais, para o onde o pai fora designado em seu trabalho de médico: “Quando era noite de lua e não tinha ninguém parindo ou morrendo, cavalgava [o pai] com a mulher para a Fazenda de Santa Clara, para conversar com seu Carneiro e D. Elisa que tinham sempre abertas a casa e a pipa de vinho recém-vindo de Portugal. Durou essa vida menos

¹ Sartre, Jean Paul. *As palavras* (trad.J.Ginsburg), 4ªed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p.12.

dum ano, pois minha Mãe, no fim da gravidez, levou-me para nascer na Rua Direita 179, casa de Inhá Luísa. *Vim ao mundo com uma penugem densa e feia nas orelhas, impressão das aranhas do Sossego.*” (BO,264).¹ Como se pode notar, o narrador acaba sucumbindo ao apelo dramático tão comum à cena: as orelhinhas do recém-nascido comparadas às aranhas que assustaram a mãe ao longo de sua estada no interior. O detalhe de forte contraste (orelha infantil e aranha peluda) serve para chocar o leitor. Trata-se de um símbolo da sua “feiura”, que ao longo da narrativa voltará transformada em seus inúmeros auto-retratos, cujo mais comovente se encontra no primeiro capítulo de *Galo-das-Trevas*: “Nunca fui bonito mas tinha olhos alegres e ria mostrando dentes dum marfim admirável.” (GT,56).

Por que vários “começos” para a cena do nascimento ? Se num primeiro momento todos eles dialogam mais ou menos com os *lugares-comuns* da prosa autobiográfica, servem também como paradigma de uma característica peculiar à história de vida feita por Pedro Nava: as várias e possíveis versões da história de vida do “eu”. Em primeiro lugar, na sua história estão imbricados as versões diferenciadas de eventos, contadas por inúmeras pessoas, além das histórias de outros (e também de si mesmo como um outro): de parentes, de amigos e cidades e lugares em seus vários momentos distintos. Uma segunda versão dessa história pode ser tomada do ponto de vista documental, do qual o narrador só consegue retirar sentido se aos dados frios e cristalizados forem acrescidos uma genealogia e um perfil ético-familiar. Por fim, uma terceira versão, não menos importante: a visão do adulto sobre a sua história de vida passada, o adulto velho que vê a criança, o adolescente, o jovem e o homem maduro que foi e que não mais existem (mas persistem paradoxalmente nele).

Se, por um lado, o narrador não sustenta o exame do fluxo da memória involuntária, por mais que o desejasse, por outro lado, deixa-se seduzir por algumas das figuras comuns à prosa autobiográfica, contando as anedotas familiares, as conquistas pessoais, as dificuldades na formação, a iniciação sexual. Deve-se observar que a simultaneidade das versões da história de vida apontam, como já foi mencionado bem acima, para um modo diferenciado de tratar a questão da identidade. Esta visão da história de vida do “eu” através de outro, tomando simultaneamente vários pontos de vista e,

¹ Grifo nosso.

também, fragmentando-se, explode a noção de identidade da autobiografia tradicional. Lançar mão de estruturas fixas da tradição autobiográfica não significa que Nava perdeu a referência do seu tempo e foge nostalgicamente para o passado¹. No entanto, se a narrativa cria sobre o passado versões nas quais a maioria das relações entre os homens era fraternal, não quer dizer que veja a volta ao passado como a única solução para as mazelas do presente. Talvez só queira mostrar que algumas heranças (conceito delicado para os modernistas) não podem ser deixadas de lado sob pena de perdermos nossas conquistas culturais e não conseguirmos desejar mais possíveis transformações no nosso presente.

2.2. O RITMO ENCANTATÓRIO DA PROSA

Davi Arrigucci Jr. chamou a atenção para o forte apego à oralidade em Nava, vislumbrando o gesto do contador de histórias: “O Narrador parece estar proseando, ao caminhar aparentemente sem rumo certo, dispensando qualquer roteiro prévio, entregue a um jeito de falar próprio de um tipo de conversação decerto culta, ilustrada, rica em expressividade imaginativa, em efeitos retóricos e poder de sugestão - donde sua gestualidade latente -, mas sempre conservando determinados traços e a comunicabilidade da linguagem coloquial.” Existiria, então, “um ritmo próprio que se diria acompanhado pelo gesto a cada passo marcado no entroncamento das partes do discurso.”² Um dos sinais dessa oralidade está na proliferação de *quês*, de *ee* e de *mas*, servindo para o “enlace característico da fala”.

Essa expressividade característica da fala é evidente nas articulações de passagens curtas, ritmadas, cuidadosamente acentuadas e pontuadas, abordando sempre assuntos diversos. Tudo isso tem a função de simular uma conversa familiar em todos os seus momentos e, como as *Memórias* estão repletas de mortos, o narrador evita, no início de *Baú de Ossos*, carregar as tintas escuras da costumeira *Dança Macabra*: “Ah! as

¹ Joaquim Alves de Aguiar vê, por exemplo, as *Memórias* de Nava como uma prosa “ideologicamente” conservadora porque simplifica a história do Brasil a partir do ponto de vista de uma determinada classe social. Cf. “Conclusão” in *Espaços da Memória*, ed.cit., p.208.

² Arrigucci Jr., Davi. “Mobile da memória” in *Enigma e Comentário*, ed.cit., pp.102 e 103

conversas vestiginosas e inimitáveis dos velórios esquentadas a café forte e vinho do porto enquanto os defuntos se regem e começam a ser esquecidos...” (BO,24). Isso não quer dizer que vez por outra não se refira a ela em situação que esbarra no cômico-grotesco: “No fim o caixão oscilava incerto em mãos variáveis e o defunto, já passado a segundo plano, era apenas elemento acessório da procissão que seguia - festiva e lúgubre - com arrotos, soluços, ânsias de vômito, imprecações de órfãos, fungações de riso abafado e gritaria de viúva a todo pano.” (BO,30).

A tarefa de conferir à matéria escrita um jeito de fala pode dar ao leitor a falsa idéia de um texto simples e homogêneo. Essa impressão talvez seja até reforçada pela insinuação de modéstia do “pobre homem”. Mas a impressão da fala esconde com freqüência uma cuidadosa carpintaria cujo colorido serve especialmente para seduzir o leitor. A simulação da *conversa familiar* é evidente, por exemplo, no encadeamento acumulativo de nomes de lugares e de pessoas dos primeiros parágrafos de *Baiú de Ossos*: Caminho Novo, Garcia Rodrigues, Halfeld, Paraibuna, Rua Principal, Rua Direita, Juiz de Fora, Avenida Rio Branco, Milheiros, Mariano Procópio, Espírito Santo, Alto dos Passos; Mantiqueira, João Aires, Além Paraíba, Abre Campo, Brumado, Turvo... Nomes sem fim que, somados, posteriormente, aos dos familiares, lugares e ruas de Juiz de Fora, ampliam ainda mais o efeito. Tudo é interligado por meio de uma repetição infundável do conectivo *e*¹, uma enxurrada de preposições *de*, pelo uso marcado e cuidadoso dos possessivos, dos advérbios e adjetivos, como dos artigos definidos (que quase personificam os lugares citados) e por uma sucessão de pontos-e-vírgulas. A somatória dá ao mesmo tempo a impressão de acúmulo e de peso: “A Rua Halfeld desce como um rio, do morro do Imperador, e vai desaguar na Praça da Estação, *sua* margem direita (...) a Câmara; o Fórum; (...) *com seus* padres; (...) *com suas* freiras; (...) *com suas* irmandades; (...) *com seus* provedores; (...) *com seus* presos (...) Esses estabelecimentos tinham sido criados, com a cidade, por cidadãos prestantes *que* praticavam *ostensivamente* a virtude *e* amontoavam discretamente cabedais *que* as gerações sucessivas acresciam à custa do juro bancário *e* do casamento consanguíneo. A densa melancolia *dessas* instituições agindo *poderosamente* sobre os criadores *e seus* descendentes *que* levavam vida impenetrável nas *suas* casas trancadas, freqüentando-se só nos apostolados *e* nas empresas, não conhecendo

¹ Grifo nosso.

as passeatas noturnas (...) as cervejarias (...) o Cinema Farol, o Politeama e o Club Juiz de Fora (...) e o leque ciumento (...) Honrados, taciturnos, caridosos, castos e temperantes, esses ricos homens ... ar de fadiga, de contenção e de contraída tristeza...” (BO,20-21). O efeito de narrativa oral “obedece a critérios de funcionalidade”, isto quer dizer que se torna mais eficiente quando deixa de lado certos detalhes inúteis e, ao mesmo tempo, insiste nas repetições. Os acontecimentos se sucedem, como num movimento ininterrupto, e respondem “uns aos outros como as rimas numa poesia”¹.

Voltando ao primeiro parágrafo de *Bau de Ossos*, não é de se menosprezar, além da sucessão de nomes, o acúmulo de aliterações e de assonâncias, estratégia freqüente do narrador ao longo das *Memórias*. Algumas das assonâncias têm quase a função de eco: “Garcia ... travessia”, “arraial ... Paraibuna”, “tomou (o nome) ... ficou (sendo depois) ... hesitou (a minha vida)...”, as insistentes vogais anasaladas constroem a base do ritmo: “...um... homem... caminho... não exatamente... variante... sendo... cento... noventa... em frente... minha... direções apontadas... minha... direção...” Nota-se ainda uma certa tendência do narrador à homofonia no uso das aliterações. O acúmulo de /s/, /ç/ e /c/ (de consoantes orais surdas) somado ao som das consoantes surdas e sonoras (/p/ e /b/ e /t/ e /d/) e dos sons em /k/ (ou /c/: consoante oclusiva surda) dão ao texto uma característica que alia o sibilar típico da primeira ao martelar da segunda, provocando recorrências fônicas perceptíveis: “...sou um pobre do Caminho... das Minas dos Matos... Se exatamente da picada de Garcia Rodrigues... menos da variante aberta pelo... sua travessia pelo... do Paraibuna, tomou...de... Principal... ficou sendo depois...Direita da Cidade do Juiz. Nasci nessa... Mecânica... sobrado... onde...cento ...setenta... frente... sobrado onde... nas duas direções apontadas por essa... Avenida... Branco hesitou... vida... direção de Milheiros... Procópio... da Espírito Santo... do Alto dos Passos.”. Não importando muito aqui se as aliterações são parciais ou totais (entre “Direita” e “reinava” ou entre “reinava” e avó”), o grau de intensidade desses efeitos é suficiente para convidar o leitor a sair da posição passiva de mudez e empreender uma leitura em voz alta².

Se a leitura deste fragmento é feita em voz alta nota-se ainda mais toda intensidade, colorido e expressividade da narrativa. O posicionamento das aliterações, seus

¹ Calvino, Italo. “Rapidez” in *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (trad. Ivo Barroso), São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.49.

² Como ocorre freqüentemente na leitura dos textos de Guimarães Rosa.

sons recorrentes e suas articulações criam um forte apelo, remetendo a uma dicção flagrantemente afetiva e que interfere diretamente na matéria do enunciado¹. A fala do narrador que parece simples mostra-se de fato um exercício de *eloquência*² cujo objetivo, em primeiro lugar, é o de chamar a atenção do leitor, para depois, seduzido, arrebatá-lo ao tentar convencê-lo, por exemplo, a respeito da veracidade de suas histórias, da sinceridade de seus sentimentos, da honestidade e singularidade de seu testemunho. O tecido fônico é composto por uma repetição ritmada da fala, quase *encantatória*, que procura chegar primeiro aos ouvidos do leitor para conquistar, posteriormente, o seu coração³. O movimento da prosa, expresso pelo arrebatamento do narrador diante do fluxo da memória, espelha-se no tratamento particular dado a cada palavra.

A eficácia da variedade de tons, dos ritmos e das cadências ajudarão a garantir a continuidade da leitura. No segundo parágrafo, a estratégia se repete, na medida em que as aliterações continuam, criando duas imagens polarizadas, a primeira de um solo mineiro ao mesmo tempo arrebatador e opressor e, a outra, um espaço amplo e misterioso. O apelo dramático dessa oposição (quase pictórica) é reforçado pelas oclusivas que se impregnam nos nomes das cidades, no “rumo do mato dentro”, em oposição ao sibilar daqueles da “direção do oceano afora”. Se tudo parece “escolha do destino”, como quer fazer crer o narrador, a simples “conversa familiar” não passa, na verdade, de um poderoso artifício, uma cuidadosa e refinada cumplicidade no trato das palavras ou na escolha de seus agrupamentos (em se tratando de “fala”), dignos de quem está convencido da sua força enquanto materialidade: “... era a Maçonaria. Sua loja ficava em plena Rua Direita (...) como desafio permanente ao clero diocesano e aos cristãos novos e velhos do Alto dos Passos. Para *cólera-que-espuma* da sogra (“Cachorrão! Coitada da minha filha ...”), repugnância das cunhadas (“Pobre de nossa irmã, casada com bode preto!”) e escândalo da Cidade (“Pobre moça! Também, casar com nortista ...”) e animado por nosso primo Mário Alves da Cunha Horta, pedreiro-livre emérito, meu Pai ousara *tripingar-se!*

¹ Mazaleyrat, Jean e Molinié, Georges. “Allitération” in *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris: PUF, 1989, pp.10-12.

² Mathieu-Castellani, G. “Sur le seuil” in *La scène judiciaire de l'autobiographie*, ed.cit., p.57 e pp.69-70.

³ “Les répétitions rythment la parole et la transforment en incantation, charmant l’oreille pour enchanter le cœur...” Idem, *ibidem*, p.57.

Primeiro, Cavaleiro da Rosa-Cruz. Depois, da Águia Branca e Negra. E freqüentava *noitantemente* a casa maldita, sempre escura, de janelas e portas herméticas.” (BO,22).

Evidentemente, essas características não se restringem ao primeiro volume. Não faltam momentos em que as palavras das frases guardam um profundo senso poético às vezes bem próximo daquela “simplicidade” popular captada também por Bandeira, mas cujo traço expressivo evidencia, ao contrário, sofisticação. O impacto provocado no leitor decorre justamente dessa “simplicidade” que penetra mais facilmente pelos ouvidos¹. De fato, mesmo se o texto for lido em silêncio, esses traços expressivos não deixam de conferir à cena prosaica o impacto de um poema cuidadosamente lapidado. Basta notar, no momento em que o narrador se refere ao trabalho das negras, sempre associado ao canto, na casa da avó materna e, no agudo senso poético na escolha das palavras, frases, com claro vigor expressivo: cantavam “batendo roupa, ralando coco, picando lenha.” (BC,21).

2.3. A LONGA CADEIA DE MISÉRIAS OU O ROMANCE FAMILIAR

Na autobiografia, como no romance, o momento e o lugar do nascimento do protagonista, a história de sua família, o destaque de uma personagem ou o seu ocultamento variarão de obra para obra e são elementos dentre outros a serem observados pelo leitor. Do mesmo modo, a presença de um narrador vivaz e eloqüente desempenha uma função distinta daquela do cismado e seco. Isto significa que os elementos característicos da prosa autobiográfica não lhe são exclusivos. No entanto, eles são apreendidos pelo leitor muito em função de uma expectativa em relação ao que lê. Diante do narrador idêntico ao protagonista e ao autor do livro, o leitor não vai restringir a narrativa aos limites da página. Muito provavelmente, a hipótese de que as situações ali narradas se referem a uma vida que existiu fora do texto muda significativamente a assimilação do escrito, tornando-se um elemento a mais para orientar a leitura. A história de vida pessoal, os eventos particulares são compostos por uma série de elementos da ordem do vivido, que se sustentam, explícita ou implicitamente, nos *lugares-comuns* de

¹ A exemplo das obras de Guimarães Rosa, cuja leitura em voz alta potencializa os sentidos.

uma narração de vida. Na autobiografia, a vida da pessoa fora do texto irradia-se sobre a do protagonista e do narrador, convencendo o leitor, por analogia, a reconhecer como verossímil o exemplo de vida que tem diante de si. Evidentemente, não se está aqui sugerindo que procedimentos similares não ocorram em relação à “personagem de ficção”.

Mas no momento em que o autor lança mão de momentos relativos à história pessoal (lugar e momento de seu nascimento, a árvore genealógica, o período de sua formação escolar, a carreira profissional...), abre ao mesmo tempo espaço para que o leitor “veja” (ou os “reconheça”) como vida pulsante, identificando-os com a ordem do vivido e não apenas do narrado. Vida e texto se misturam, um remete ao outro; um responde ao outro. O segundo, freqüentemente, passa a substituir o primeiro. Se as páginas iniciais das *Memórias* confirmam os paratextos que moldam a identidade entre autor, personagem e narrador, as relações ou substituições feitas pelo leitor ao longo da história de vida narrada são reconhecidas como experiências passíveis de terem acontecido (os comentários, por exemplo, nas contra-capas dos volumes das *Memórias* sugerem esta interpretação). Todos os elementos acumulados (a topologia expandida, a breve genealogia, a cena do nascimento), além da prosa sedutora e eloqüente têm também a função de levar o leitor a dar legitimidade à história de vida narrada. Do mesmo modo que Nava duplicou e reduplicou a cena do nascimento do eu e estendeu ao máximo a topografia ancestral e o lugar do nascimento, a genealogia será transformada em *romance familiar*.

Para evitar imprecisões a respeito de datas, locais e singularidades tanto familiares quanto de eventos que fizeram parte da nossa história (política, social ou cultural), Nava contou com sua característica pessoal de colecionador de tudo, além de pesquisador, recolhendo inúmeras informações por meio de questionários¹. O *romance familiar* nas *Memórias* serve para narrar a história de algumas famílias no Brasil, por um lado, mas também expõe de modo indireto o “eu”.

Dentro da lógica das *Memórias*, o exame da árvore genealógica atende a diversos fins por esbarrar em inúmeros valores. Pode tanto unir um grupo em torno de um nome quanto mostrar a transitoriedade da vida: “todos são frágeis na carne provisória” (BO,28). Como numa música, cujo tema sempre retorna, a genealogia expõe para o descendente

¹ Aguiar, Melânia Silva de (org.), *op.cit.*, p116.

uma máscara comum, moldada a gerações e cujos traços estão também presentes em quem conta a história de sua família: “...longamente oculto mas sempre pressentido - surge, depois de dois séculos, a cabeça de D. Antônia Teresa de Barros prosseguindo, incorruptível, imutável e eterna nas suas reencarnações.” (BO,50). O estudo genealógico serve ainda para reconhecer o louco, o bandido, o diferente ou o outro, contrapondo-o à “normalidade familiar” (BO,63-64).

Visão de conjunto que lembra muito o poema de Drummond, “Os bens e o sangue”, em que a idéia de testamento estabelece uma ligação de ordem explicativa entre o passado (familiar) e o presente (do indivíduo) no indivíduo. Falar de si é falar de seus parentes, de suas marcas deixadas no corpo e no caráter do descendente: “... parece confirmar-se que outro modo-de-ser teria sido impossível, pois o que existe já fora predeterminado desde sempre na própria natureza da família que o gerou. O extraordinário poder do grupo familiar consistiria em excluir qualquer outro modo-de-ser para o descendente; consistiria numa imanência todo-poderosa que lhe traça bitolas e explica porque ele precisa dela para compreender a si mesmo, na sua natureza e nas suas relações. Reciprocamente, o seu destino completa e explica o da família, que também não poderia ter sido outro.”¹

Além da sondagem das características físicas e morais, outros motivos podem levar, segundo o narrador das *Memórias*, aos estudos genealógicos, e que são sempre os mais comuns: uma herança, tesouros escondidos ou o hábito hediondo de se provar a “pureza do sangue”. O orgulho seria uma outra razão, quando, por gerações, se exerce uma determinada profissão. Em certos casos, é a vaidade que conta e, suprimindo-os, resta apenas o desejo de saber quem “é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra”, buscando as razões “inevitáveis” ou “animais, reflexas, instintivas, genéticas.” (BO, 213).

Até aqui, pode-se dizer que o narrador das *Memórias*, ao recorrer à genealogia, não distancia seu texto daquelas autobiografias cujas origens e relações familiares são enaltecidas, a exemplo de *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, ou de *Minhas Recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, que serviam de espelho para

¹ Candido, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond” in *Vários Escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p.112; 3ª ed. rev. e apl., 1995, p.153.

uma elite política, cultural e social brasileira. Não faltam às memórias de Nava uma apologia das origens ou retratos benevolentes de parentes construídos a partir de boatos, histórias, folclores, que engrandecem as personagens. Estes recursos são perceptíveis nos retratos de parentes, especialmente, os do lado paterno. Além da “doce” avó materna, Dona Nanoca (BO,39-40) e dos pais, destaca-se a “poliédrica” imagem do avô, Pedro da Silva Nava: “Como espelho de vários lados, outras faces ele deixou: a da inteligência e bom convívio, a que se referiam seus cunhados; a da bondade e doçura, que impregnaram sua mulher e filhos; a de sua pilhéria rabelaisiana e do seu gosto pela farsa, onde não figurava mais como um grave Rembrandt, mas em que aparecia, junto a seu cúmplice Totó Ennes nas cabriolas das quermesses de Brueghel ou das sarabandas tragicômicas de Hieronymus Bosch.” (BO,80). A possível origem milanesa dos Nava, que remonta ao século XII, vai tingir de nobreza a história familiar do “pobre homem”.

Conseqüentemente, realça também o lugar de onde fala, enobrecendo-lhe, ao registrar tanto as origens distantes quanto os nomes de amigos, parentes e conhecidos, cujos sobrenomes estiveram vinculados de algum modo ao poder e à vida política brasileira. Nesses momentos, não é raro notar que à voz do narrador modula-se a de outras personagens, para as quais o interesse pela genealogia é tão ou mais importante. É por meio deles, ou seja, indiretamente, que vincula os nomes dos pioneiros do Ceará aos dos membros da família: “... o Comendador Iclirérico Narbal Pamploma [um tio-avô] era a figuração da medida, do discernimento, da ponderação e da cerimônia. Gostava de conviver, de conversar e era um interlocutor perfeito e cheio de urbanidade. Tinha uma palestra viva, agradável e pinturesca. Dotado de talento para narrar - evocava com graça e facilidade. Era um prazer ouvi-lo (...) Enumerava a gente pioneira que tinha descoberto aqueles sertões, que neles tinha deitado raízes, lutado, sofrido, labutado, enriquecido e subido para requintar-se na elite de onde tinham saído eles próprios Costa Barros e Pamplona e mais os Liberato Barroso, os Nogueira Jaguaribe (...) que eram nomes dos presidentes provinciais, dos prelados, políticos, jornalistas, desembargadores, letrados, bacharéis, médicos, poetas, escritores, professores - que faziam do Aracati centro que tinha para o Ceará a mesma importância ateniense assumida por Campinas em São Paulo ou por Vila Rica em Minas Gerais.” (BO,61-62).

Paulo Mendes Campos, numa resenha ao *Baú de Ossos*, chega a reclamar da quantidade de nomes de pessoas no livro. O artigo¹ foi colado por Nava numa das primeiras folhas dos originais de *Balão Cativo*, e diz: “Que admirável livro é *Baú de Ossos* de Pedro Nava! Que estupendo livro de memórias! Que velhos casos tocantes! Que estilo humilhante para os profissionais da máquina de escrever, gerado espontaneamente em quem sempre se disse um poeta bissexto, um amador da literatura. Que homem maduro e direto! Que talento de pesquisador! Que medida certa para as figurações e configurações humanas! Que poeta, que riqueza! Que observador pertinente, pertinaz! Que inteligência maquiavélica! Que longa experiência das coisas antigas e que lição constante das presentes! Que humanidade! Que humanismo! E que chatura, para ser todo honesto, as digressões genealógicas que atravam este livro que me agarrou e avacalhou meu cronograma.”

Mas se o enaltecimento familiar e a autocomplacência podem incomodar vez por outra o leitor, não quer dizer que o seu *romance familiar* não passe do retrato de uma elite com a qual se identifique integralmente e cuja tradição gostaria de ver conservada². É inegável o esforço de Nava tanto em abrilhantar as origens familiares quanto em valorizar as relações de amizade. No entanto, as “digressões genealógicas” atendem a outros fins e matizam essa primeira impressão, tornando mais complexa a elaboração deste quadro da família brasileira (como será abordado a seguir): “...minha gente é o retrato da formação dos outros grupos familiares do país. Com todos os defeitos. Com todas as qualidades (...) tudo entranhado na história do Brasil (...) Pois é ... Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais...” (BO,214).

2.3.1. AS LACUNAS DO RETRATO

Serão estas as questões aqui analisadas. Em primeiro lugar, cabe entender quem é este “brasileiro típico” ou, mais precisamente, que razões estão por trás da elaboração de

¹ Campos, P. M. “Baú de Ossos. Admirável Nava” in *Revista Manchete*, nº 1082, Ano XX, 13.01.73.

² Esta é a visão de Marta Campos, para quem as memórias de Nava destilam um profundo racismo e marcam “o seu lugar social, garantindo-lhe, na prática, reproduzir a posição social da classe com a qual sempre se identificou.” Cf. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*, Fortaleza: Edições UFC, 1992, pp.47ss.

seu romance familiar e, posteriormente, ao que quer contrapô-lo. A análise da exposição da ascendência revela uma engenhosa armadilha na qual Nava quer enredar o leitor. O perfil do narrador vai concorrer para tanto, pois nem todos os brasileiros (e possíveis leitores) estudaram com professores estrangeiros, nem frequentaram uma instituição tradicional como Colégio Pedro II numa época em que só a elite o fazia, muito menos pensam que a sua história pessoal ou familiar se converte na do grupo e na do país¹. De evidente influência romanesca, o autor busca um leitor que se identifique com a história pessoal e familiar do herói da narrativa, o “eu”. Ao dignificar as origens da burguesia regional à qual pertence parte de seus ascendentes, o intuito é o de atrair para o seu lado os seus *iguais*, os seus pares, ou seja, leitores cuja trajetória pessoal - origem social remediada ou abastada, formação escolar privilegiada, curso superior com reconhecida prática profissional, além de alguma expressão pública - e familiar se assemelhem à sua. Qual seria o objetivo desta estratégia ?

Um dos passos em direção à *identificação* entre leitor e narrador² é a constatação, de cunho generalizante, de que em toda família há pelo menos um “cadáver escondido no armário”:

“Qual a floração de homens integérrimos, de cidadãos exemplares, de varões retíssimos, de mulheres fortíssimas, de virgens prudentíssimas que não sai de tronco cujas raízes mergulham na lama consagüinea de uma catraia, de um ladrão, de um bandalho, de um homicida ou de um falsário ? As famílias mais probas têm sempre o seu gatuno, como face oposta, à que aparece, da moeda. As mais santas, a sua vagabunda. As mais brandas, o seu assassino. Quando se supõe que não têm, é que esconderam, escamotearam, exilaram ou suprimiram a testemunha do Senhor. E seu cadáver lá está - guardado e fedendo - no armário do fariseu... O meu está aberto, com suas prateleiras à vista.” (BO,66).

A afirmação soa como uma espécie de exame de consciência, além do tom provocativo, desafiando ou estimulando o leitor a fazer o mesmo, ou seja, aplacar o orgulho e reconhecer nas suas origens o que foi mantido às sombras. A recompensa talvez seja uma melhor compreensão de si mesmo. Tal empreitada apoia-se numa estratégia eficaz de convencimento: a apresentação do narrador como um pesquisador metuculoso. A

¹ Tem origem no romantismo europeu a interferência da história pessoal na nacional. Cf.: Molloy, S. “Cuentos de Infancia, Novela Familiar” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.114, nota 15.

² Esse paulatino processo de *identificação* entre as duas instâncias será fundamental para o leitor aceitar as constantes e cada vez mais explícitas fragmentações do “eu” a partir da metade de *Chão-de-Ferro*.

todo momento ele informa sobre as mais variadas fontes consultadas (documentos perdidos em gavetas ou cartórios, renomados genealogistas, cartas, mapas, inventários, retratos, fotos, objetos colecionados), dando ares de pesquisa científica às suas memórias. Basta observar a narrativa sobre a vida dos Halfeld em Ouro Preto na primeira metade do século XIX. Das informações colhidas no inventário de Dorotéia Augusta Filipina, a primeira esposa de Henrique Halfeld, o primeiro marido da avó materna de Nava, Maria Luísa, informa: a casa onde moraram, as louças usadas, as peças de decoração e mobília que usaram, as jóias de Dona Dorotéia, os aparelhos científicos de Halfeld, os minérios de sua coleção, as cinco palmatórias e o modo como eram aplicadas nos escravos (BO, 152-157). A minúcia de inventariante amolda-se como uma máscara àquela do narrador: se conseguir convencer o leitor de sua argúcia investigativa, maior possibilidade terá de que suas teses, dentre elas a de que elabora retrato do “brasileiro típico” a partir do conhecimento de suas origens familiares, sejam melhor aceitas.

Portanto, a referência à genealogia - que pode ser vista como uma demanda em relação ao gênero ou uma mera exibição de “brasões” e de nomes importantes - é a base de um dos projetos de Nava, perceptível nas *Memórias*. Mas ir a fundo em busca de suas raízes significa também expor a lacunar história familiar do “brasileiro típico”:

“... as genealogias servem à vaidade. Pouco, porque pensando bem, as árvores de família nunca se apresentam copadas, mas mostrando no passado o galho único que não ficou esquecido, o que foi documentado, o que pode aparecer. Porque não existem famílias que não venham, a um só tempo, do trono e da lama. Basta um simples cálculo matemático para provar essa verdade. Um é o que fala, com dois genitores, quatro avós e oito bisavós. Se formos passando adentro, os bisavós desses bisavós serão sessenta e quatro. Se subirmos outras sete gerações, todos oito mil e cento e noventa e dois avós décimos-segundos. Se somarmos mais sete os antepassados contar-se-ão em um milhão, quarenta e oito mil quinhentos e setenta e seis. Um milhão de reis ? Um milhão de pulhas ? Nada disto. Uma boa mistura de poucos reis e numerosos vilões (...) No Brasil, os quatrocentões de São Paulo, das Minas, do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco andam aí pelas treze gerações e portanto, pelos dezesseis mil trezentos e oitenta e quatro antepassados - que os *probans* reduzem a mil seissentos e pico. Mil e seiscentas oportunidades de entrada de índio, negro, judeu no sangue da península - que, aliás, já chegou aqui tendo também seu ranço de mouro e seu bodum de africano. Dos meus dezesseis tataravós - desconheço cinco (...) Esses cinco, de zonas etnográficas perigosas como o Maranhão e o centro de Minas, me fazem pensar na senzala e na tanga ... Eles é que curam a vaidade que às vezes me vem dos galhos que acompanho séculos adentro.” (BO, 211-212).

Pensando com o narrador, a pesquisa sobre a formação familiar do “brasileiro típico” deve exibir, portanto, um perfil preponderantemente mestiço. Neste aspecto, o texto se aproxima muito de parte do pensamento brasileiro das décadas de 1930 e 1940, período de formação de Nava. A investigação das “raízes” familiares passará também pela referência à questão racial, um dos modos de explicação da diversidade cultural brasileira, que revolucionou, naquele período, os estudos na área¹. As discussões a respeito da variedade étnica do brasileiro passaram a ser analisadas no debate sobre a questão da nacionalidade, em especial, a partir da segunda metade do século XIX, após a supressão do tráfico negreiro em 1850. Esta liga-se diretamente à questão do tipo de trabalhador que substituiria paulatinamente o negro, tanto no setor agrícola quanto nas cidades. Para os fazendeiros e grandes comerciantes, pouco importava a região do mundo ou a raça desses trabalhadores. Mas para a burocracia imperial, a *intelligentsia* e a população branca dos grandes centros urbanos, a imigração seria uma maneira de “civilizar”, ou seja, “embranquecer” a população. A escravidão, cujas raízes estavam presentes em todo corpo social, transformava forçosamente a reflexão dos liberais do século XIX a respeito da imigração em análise global da sociedade e em previsão do futuro. Em resumo, em questão nacional.²

Para certos intelectuais da geração de 1870, decorria da falta de características especificamente brasileiras a tese de que o país nunca chegaria a construir um patrimônio cultural harmonioso e refinado, compartilhado por todas as camadas sociais.³ A convivência do branco com o indígena e com o negro, e deste com o indígena, segundo eles, levou à “inexistência de uma uniformidade étnica”. Além disso, a própria mestiçagem era encarada como um dos fatores de nossa inferioridade por abrir o caminho para a degenerescência (tese de base evolucionista), na medida em que os negros e os indígenas eram considerados inferiores (biologicamente) em relação ao branco e, conseqüentemente, inferiores também seriam suas “contribuições”.⁴

¹ Candido, Antonio. “O significado de *Raízes do Brasil*” prefácio de *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda, 19ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, pp.XXXIXL.

² Alencastro, Luiz Felipe de. “Proletários e Escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872” in *Novos Estudos/CEBRAP*, nº 21, julho de 1988, p.32 e pp.49ss.

³ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. “Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil” in *Tempo Social*, 1 (1): 29-46, 1. sem. 1989, p. 31.

⁴ Moraes, Eduardo Jardim de. “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in Carlos Eduardo Berriel (org.) *Mário de Andrade hoje*, São Paulo: Ensaio, 1990, p.95

Em finais do século XIX e começo do século XX, havia um indisfarçável mal-estar diante da tese, já consensual entre médicos baianos, de que a mestiçagem no Brasil dera origem a um povo híbrido e, portanto, fraco. A medicina legal italiana, que penetrava nos meios médicos e jurídicos nacionais, enriqueceu ainda mais esses modelos raciais. Os critérios de análise do perfil do criminoso irão ajudá-los nos estudos comparativos das raças, fortalecendo a tese sobre a fragilidade dos cruzamentos. Nos “estigmas típicos” dos criminosos (embriaguez, alienação, epilepsia, violência, amoralidade), é encontrada a condenação do cruzamento, alertando ainda para a “imperfeição da hereditariedade mista”¹. No começo do século XX, essas teses começam a ser revistas. Em 1905, por exemplo, Manuel Bonfim recusava a teoria dos efeitos regressivos dos cruzamentos, afirmando que as causas dos “defeitos” dos mestiços eram decorrentes da falta de educação e do abandono a que estavam submetidos.² Para os médicos, por outro lado, começava a ficar clara a idéia de que era preciso intervir diretamente na realidade social: apenas deste modo as moléstias deixariam de proliferar³. Retirava-se, portanto, o foco sobre o indivíduo, lançando-o à comunidade. Os médicos, assim como os políticos, sentiam-se obrigados a diagnosticar as origens do fracasso do país e, por tabela, descobrir quais os responsáveis.

O médico com o tempo se transformava em higienista, orientando a população em hábitos alimentares saudáveis e higiênicos⁴. Monteiro Lobato, por exemplo, reforçará esta tese ao afirmar que o subdesenvolvimento do brasileiro é fruto da falta de saúde e de alimentação⁵. Por volta de 1920, a questão racial tomará fôlego nas análises dos médicos cariocas. Discutia-se, em especial, as aplicações e vantagens da eugenia através da educação do “instinto sexual”, da prática dos exames pré-nupciais e da interdição à reprodução dos “defeituosos”. Mas o crescente fluxo migratório mundial ao longo dos

¹ Schwarcz, Lilia Moritz. “As Faculdades de Medicina ou Como sanar um país doente” in *O espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.210-211.

² Carneiro, Maria Luiza Tucci. “Aspectos teóricos do Racismo” in *Preconceito Racial: Portugal e Brasil-Colônia*, 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1988, p.22.

³ Engel, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*, São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁴ Schwarcz, L.M. “As Faculdades de Medicina ou Como sanar um país doente” in *O espetáculo das Raças*, ed.cit., pp.226-234.

⁵ Merquior, José Guilherme. “A Lição de Lobato” in *O Elixir do Apocalipse*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p.93.

anos 1920¹, aliado às teses eugênicas, provocaram a certeza por parte do Estado brasileiro de que a eficiência no controle das epidemias no país só ocorreria se a imigração deixasse de ser irrestrita. Acreditava-se que as doenças vinham de fora ou da África, com os escravos, ou da Europa e da Ásia, com a entrada da mão-de-obra imigrante². Portanto, à tese eugênica de branqueamento da população brasileira, que norteou a preferência por uma determinada imigração européia, vinculou-se à de saneamento do país.

Mas uma das grandes guinadas teóricas em relação à questão racial ocorrerá na década de 1930, com o lançamento de *Casa-Grande & Senzala*. Apesar de originária da mesma interpretação do Brasil como nação singular devido à mistura de raças³, mas valendo-se do conceito antropológico de cultura, Gilberto Freyre fará uma apreciação positiva das contribuições (culturais) dos indígenas, dos negros (não esquecendo a sua condição de escravos) e de seus descendentes (os antigos “híbridos” que, por definição, não dariam frutos), para a constituição da “civilização brasileira”. O pensamento social e político, além da arte, se transformaram com Freyre, Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) e Caio Prado Jr. (*Formação do Brasil Contemporâneo*), aliados aos trabalhos dos modernistas. Nas *Memórias*, pode-se notar que Nava assume tanto o princípio da dualidade racial e cultural do português que veio para o Brasil após 1500, como o fez Gilberto Freyre⁴, quanto a tese de que a miscigenação brasileira é “original”: “no Brasil, de hoje, podemos dizer que não há branco sem gota de sangue negro, nem há negro sem gota de sangue branco” (BO, 157-158).⁵

¹ Hobsbawm, Eric. “A queda do Liberalismo” in *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991* (trad. Marcos Santarrita e revisão técnica Maria Célia Paoli), 2ª edição e 8ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp.119-127.

² Chalhoub, Sidney. “Febre Amarela” in *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*, 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.60-96 e Schwarcz, L.M., “As Faculdades de Medicina ou Como sanar um país doente” in *O espetáculo das Raças*, ed.cit., p.230.

³ Schwarcz, L.M., *op.cit.*, p.246.

⁴ Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, 32ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1997, pp.7-8.

⁵ “... todo branco, mesmo o alvo, traz na alma, quando não na alma e no corpo (...) a sombra, ou pelo menos a pinta do indígena e do negro”. Cf. Freyre, G. *op.cit.*, p.283. Pode-se dizer, por um lado, que existe nas *Memórias* a incorporação das teses excludentes e branqueadoras das elites brasileiras. Entretanto, esta não será a única, como se verá a seguir. A referência a uma perspectiva sem mencionar a sua contrapartida, que se encontra no texto, empobrece a leitura, pois não o apresenta como uma produção contraditória e, por essa razão, demandando do leitor muito mais trabalho.

2.3.2. QUAL RETRATO?

Evidentemente, deve haver uma razão para que um texto do final da década de 1960 repise teses dos anos 1930-1940. Pode-se dizer, como o fez Davi Arrigucci Jr., que essas duas décadas foram as de formação de Nava, de sua maturidade e embasaram suas reflexões na época, além das posteriores. Mas talvez Nava se referisse a algumas das teses sobre a miscigenação e o entrelaçamento cultural porque constatava a manutenção, por parte das elites brasileiras, dos velhos preconceitos contra os negros; os mesmos detectados por Mário de Andrade nos anos 1930¹. Segundo o narrador das *Memórias*, as classes dominantes continuam discriminando os negros, pois acreditam que isso as torna “mais brancas” (CF, 286). Discriminação perversa, pois levava também à negação de possível origem negra ou mestiça quando se ascendia socialmente.²

É, em parte, contra a manutenção de tal preconceito que o estudo da genealogia se transforma em *romance familiar* e este no retrato do “brasileiro típico”, mestiço por excelência. No entanto, o retrato só vai se completar no momento em que o leitor situá-lo na época em que foi concebido. O que se propõe aqui é uma outra perspectiva, ampliando-se aquela já feita pela crítica que aproxima as *Memórias* de Nava às dos teóricos dos anos 1930.³ Do ponto de vista aqui escolhido, ou seja, inserindo as *Memórias* em seu tempo, a fim de redimensionar o retrato do brasileiro ali elaborado, quais as possíveis perguntas a serem feitas ao texto? Pode-se perguntar, por exemplo, para quem e por que este retrato foi novamente reinventado? Contra o que, afinal, a cultura brasileira deveria ser defendida e/ou enaltecida? Quem o texto toma como aliado nesta empreitada? Num primeiro momento, para responder tais questões, serão indicados os pontos de contato entre as *Memórias* e *Casa-Grande & Senzala*, mostrando não apenas como Nava se valeu das teses de Freyre sobre a formação patriarcal brasileira para retratar as origens familiares de um “típico mineiro”, como também elas se tornaram, após

¹ Lopes, Telê Ancona. “Crítica de fundo ético” in *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 160: Mário de Andrade queria mostrar a realidade da discriminação contra o negro para que um dia ela pudesse ser superada.

² Freyre, G., *op.cit.*, p.44, nota nº 155.

³ Perspectiva presente nos trabalhos de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr. e Joaquim Alves de Aguiar já mencionados anteriormente.

algumas décadas de sua publicação (1930), em “verdades”. Serão, depois, avaliadas quais as conseqüências desse parentesco para as *Memórias*.

Davi Arrigucci Jr., na busca por antecedentes que justificassem o surgimento das *Memórias* no cenário literário brasileiro, encontra, muito mais do que numa tradição da memorialística brasileira, “afinidades íntimas” entre as memórias de Nava e *Casa-Grande & Senzala* e *O Ateneu*, de Raul Pompéia: “ambos iluminam, cada qual a sua maneira, processos fundamentais na constituição do modo de ser delas em 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.”¹ As “comparações em família”, sugeridas por Davi Arrigucci Jr., estarão, portanto, no horizonte aqui sugerido. Entretanto, o foco da análise deter-se-á no modo como as *Memórias* delineiam as características culturais “originais” deste “brasileiro típico”.

Posteriormente, o modelo de brasileiro tipificado pelo texto será inserido numa discussão mais ampla que abrange, a um só tempo, a imagem do passado do país - ou seja, uma interpretação de nossa história a partir de um ponto de vista determinado -, além do desenvolvimento de uma noção acerca da cultura brasileira. Para Joaquim Alves de Aguiar, Nava seria uma espécie de representante da nossa Primeira República e sua obra evocaria positivamente um cenário anterior a 1930: “um país recém-tornado republicano, comandado pelas oligarquias, acanhado e perverso, buscando meios de implantar seus projetos de modernização conservadora. Mas para o narrador das *Memórias* não é esse país que interessa recordar, não o país ‘abstrato’, da maioria, mas o país ‘concreto’, o ‘seu’ país: um país-família, colorido, pitoresco, miscigenado e simplificado; um país parecido com o de Gilberto Freyre.”²

No entanto, a análise que se propõe aqui visa mostrar que o discurso do narrador das *Memórias* acaba construindo uma imagem do passado do país baseada em fortes críticas à desumanização embutida no projeto modernizador das elites brasileiras ao longo do século XX. A reconstrução do passado e, em parte, o tom nostálgico nela inserido não

¹ Arrigucci Jr., Davi. “Móvil da memória” in *Enigma e Comentário*, ed.cit., p.74.

² Aguiar, Joaquim Alves de, “O Trabalho” in *Espaços da Memória*, ed.cit., p.151 e citação p.156. Esta tese é um tanto diluída em apresentação das *Memórias* ao leitor português: Cf. “Apresentação de Pedro Nava” in *Colóquio/Letras*, nº143/144 janeiro-junho 1997, Lisboa, pp.250-253. Em especial p.252 quando o autor faz menção ao ponto de vista do narrador favorável à família paterna em oposição à escravocrata e patriarcal do lado materno.

significam, por exemplo, apoio às estruturas políticas e sociais vigentes antes daquela República. Não se traduzem em apoio à Igreja, à escravidão, ao patriarcado rural, etc. A crítica vigorosa ao presente, flagrante na exaltação do passado, não quer dizer adesão incondicional às formas de opressão percebidas naquele passado. Esta narrativa que constrói uma determinada imagem do passado do país (e que está muito longe de ser alienada) pode levar o leitor a imaginar um “Nava” tão ou mais conservador do ponto de vista literário e político que Gilberto Freyre, na medida em que entre as duas obras há um hiato de quarenta anos. Como se não tivessem tido peso algum as revisões teóricas propostas pela nova escola sociológica brasileira, no final dos anos 1940 e 1950. Mas basta situar as *Memórias* na época em que foram produzidas para reconhecer, por exemplo, a defesa - assim como outras produções culturais do período (final dos anos 1960 e anos 1970-1980) - de uma idéia de “cultura brasileira” como forma de resistência diante da crescente massificação cultural.

Um dos modos de se verificar esta hipótese está na averiguação do tratamento dado nas *Memórias* a seus possíveis leitores/interlocutores. De um lado, estão ali os leitores desejados, os possíveis pares, incitados a reconhecer como sua também a formação cultural do narrador e a lutar em defesa da manutenção da “cultura brasileira”. De outro, a massa indistinta de leitores com quem o narrador procura estabelecer de modo indireto um diálogo a fim de aparelhá-la para que consiga defender “sua cultura” contra a massificação da qual é o principal alvo. Para tanto, deve reelaborar a posição do intelectual em relação à imagem que faz do “povo” e de sua ação no presente, no caso, na literatura que produz.

Há, nas *Memórias* (e, em especial, em *Bai de Ossos* e *Balão Cativo*), a crítica ao cruel poder patriarcal e às mazelas continuadas da escravidão. Poder que se manifestava no abuso sexual perpetrado pelos “meninos” da casa, pelos sinhôs, pelos feitores, que acrescentavam ao lado dos filhos legítimos “uma ninhada de filhos naturais e de coloração diversa.” (BO, 176). Sustentando, portanto, a perspectiva de que não há escravidão sem depravação sexual: “a parte mais produtiva da escrava é o ventre gerador.”¹ Prática que não era exclusiva dos homens: “Vez por outra negro também tinha a sua e passava pra cama das sinhás viúvas, como no caso da grande família paulista cuja antepassada levava

¹ Freyre, G.*op.cit.*, p.316.

para sua Torre de Nesle cambarras escolhidos segundo a proporção requerida (...) Depois afogava-os num Sena de café.” (BO,157). Muitos nascidos após a Lei do Ventre Livre e que não seriam, portanto, considerados mais escravos viveram como tal na casa da avó Inhá Luísa. Ela “não conhecia” o 13 de maio (BO, 14-24): sem salário e ainda cativos, “apanhavam de graça” (BO, 222). Proibidas por lei de comprar escravos, as “senhoras de Minas tomavam para criar negrinhas e mulatinhas sem pai nem mãe ou dadas pelos pais e pelas mães. Começava para as desgraçadas o dormir vestidas em esteiras postas em qualquer canto da casa, as noites de frio, a roupa velha, o nenhum direito, o pixaim raspado e o pé descalço, o tapa na boca, o bolo, a férula, o correão, a vara, a solidão. Apesar disto, íntimas das sinhás (...) e integradas em cheio nos complexos sexuais dos meninos da família.” (BO,294). Num ambiente de mimos e sem a menor contrariedade, as senhoras não viam porque não aplicar corretivos em suas escravas, usando as palmatórias conforme a situação (BO, 156) ou mandando arrancar os dentes, os bicos dos seios, os olhos ou mesmo queimar a carne das mais “ousadas”¹.

Deste modo, o filho (ou filha) do senhor, a exemplo do pai e da mãe, transforma o prazer sádico pelo poder em perversidade traduzida em violência contra escravos e subalternos. A consequência imediata é o exercício da justiça (na esfera pública) de modo privativo e também com violência. Como na história do pobre português que ao passar diante da casa de Luís da Cunha, o bisavô materno de Nava, vê Dona Mariana Carolina, sua esposa, de pé num banquinho, sendo penteada por suas escravas. Encantado com os cabelos da moça, decide fazê-los “postiços” para vender. Luís da Cunha quase teve um “acesso de estupor” com a oferta de compra do português, mas deu um riso fingido. Depois:

“Entrou um instante e quando voltou já vinha com os negros, as cordas e os porretes (...) No porão, foi amarrado, como Santo André, em quatro tocos bem enterrados no chão e teve os quartos levantados por um caibro grosso (...) Ele só não foi repassado pelos negros, porque o *sinhô* estava presente, mas o canudo de mamão foi bem introduzido, coisa de palmo e meio, para atender às recomendações de Luís da Cunha (...) Foi mezinha pra valer, mezinha bem deitada. Cinco boas mãos de pimenta-malagueta, um punhado de urtiga, uma pitada de xaxim socados em caldo de limão-galego - enchendo todo o gomo de bambu da seringa. À erupção desse vulcão às avessas, o português que urrava, perdeu os sentidos, para retomar os urros, ao voltar a si. Quando os negros puxaram o canudo, o intestino veio atrás, como cobra, saindo do traseiro (...) A raiva de Luís da Cunha estava começando a passar e foi com voz quase natural que ele deu as últimas ordens aos

¹ Ibidem, ibidem, p.337.

escravos (...) e saiu, feudal, para contar aos vidames Pena e aos pares Mota, que tinha exercido Justiça por conta própria.” (BO, 133-134).

Cercado de mulheres, escravos, “moleques” e “negrinhas”, este poder incondicional¹ acaba se transferindo, entre mandos e desmandos, para o exercício da política e para a administração pública². Para tanto, não faltaram os casamentos consaguíneos como uma garantia de manutenção da “pureza do sangue” ou, dando no mesmo, para concentração de riqueza e de poder³. Ser “limpo de sangue” ou de linhagem, no século XIX, não significava uma oposição entre cristão-velho e cristão-novo, constante no Brasil desde o final do século XVI e todo o século XVII como forma de manutenção de poder de um grupo social sobre outro⁴. Continuava, porém, associado ao conceito de nobreza. A expressão “pureza de sangue” queria dizer, segundo um dicionário da época, por um lado, que o indivíduo não “tem casta de christão (sic) novo, mouro, ou mulato. Limpeza de sangue se diz do que descende de nobres, e que não tem casta de judeu, mouro ou mulato”; por outro lado, destacava-se o mulato ao lado dos demais grupos discriminados pelo sangue.⁵ Portanto, não é por acaso que, segundo o narrador das *Memórias* (com a ironia peculiar), conhece melhor a história política e social de Minas Gerais quem tiver a paciência de penetrar nos meandros genealógicos de algumas das principais famílias mineiras, cujos troncos, colaterais e descendentes representam os “...dominadores, proprietários, mandões, sobas, políticos, diplomatas, estadistas”, tudo gente solidária, de modo que “tocar num só era por *en branle* e a favor, o executivo, o legislativo, o judiciário, os correligionários, os compadres, os afilhados, os primos dos primos, os contraparentes (...) Desses degraus - não precisava esforço para dominar politicamente...” (BO, 321).

Nas *Memórias* há um destaque especial à importância do elemento negro na formação do brasileiro. O ponto de partida, como já foi visto acima, é o da constatação positiva de nossa diversidade racial. Vale aqui apenas um comentário sobre esta questão, pois o que interessa neste momento é o tratamento dado por Nava à genealogia, um dos

¹ Um poder patriarcal que se igualava ou era maior que o do rei. Cf. Freyre, G., *op.cit.*, pp. 18-19.

² *Idem*, *ibidem*, p.51.

³ *Ibidem*, *ibidem*, p.255, nota nº 137 e p.342.

⁴ Tucci Carneiro, Maria Luiza, “Aspectos teóricos do racismo” in *Preconceito Racial*, ed.cit., pp. 200-201.

⁵ *Ibidem*, *ibidem*, p.235.

temas da autobiografia e que se transforma nas *Memórias em romance familiar*. É extremamente complicado pensar a respeito do uso que é feito nas *Memórias* do termo “raça” como critério de definição de etnias. Isto entre 1960-1980, ou seja, após os atrozes testemunhos sobre os campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial e os processos de independência de países africanos, ex-colônias européias. Não apenas porque falte ao termo um fundamento científico, segundo N. Bobbio¹, como também porque seu uso, ao longo da história, serviu de base para uma série de discriminações, alimentando ódios, perseguições e assassinatos em massa. Tudo em nome da pureza racial ou da limpeza étnica (fantasmas que ainda assolam o mundo).

Uma das vertentes teóricas brasileiras dos anos 1930 vai trabalhar na tese de que “raça é uma invenção estrangeira, ela mesma sinal de racismo, inexistente no povo brasileiro.”² Haveria, então, uma série de “cores” perceptíveis no brasileiro, mas não se poderia falar em termos de “raça”. A idéia básica é a de que, desde 1530, a necessidade de povoamento contribuiu para o relaxamento dos modos, favorecendo uniões entre portugueses e indígenas ou entre portugueses e negros, fora da legalidade e da Igreja. Uniões favorecidas, portanto, pelas condições de instabilidade social então reinantes³. Deste modo, a própria mistura não autorizaria o uso do termo “raça”. Hoje, contudo, ele volta, definido socialmente, classificando e identificando comunidades ou associações, revelando posturas políticas, exibindo e criticando diferenças ou privilégios sociais⁴. No caso das *Memórias*, entretanto, o uso do termo “raça” vai fazer parte de uma idéia mais geral, como sinônimo de povo (colorido por vários matizes), seguindo o exemplo de

¹ Bobbio, Norberto et all. “Etnia” in *Dicionário de Política* (trad. L.G.Pinto Acais et all.), Brasília: Ed. Universidade de Brasília, c.1986, pp.449-500. Para o autor, os caracteres biológicos, transmitidos pela hereditariedade, são distribuídos de modo a verificar a predominância de determinados caracteres em determinados grupos humanos. Mas a estes vão se juntando o de grupos vizinhos. Por fim, não é mais possível distinguir um determinado grupo baseado em caracteres biológicos. Além do mais, devem ser levados em consideração fatores histórico-sociais (normas relacionadas à reprodução e ao matrimônio) no condicionamento dos caracteres hereditários e na evolução biológica da espécie humana.

² Guimarães, Antonio Sérgio. “Raças e os Estudos de Relações Raciais no Brasil” in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 54, julho 1999, p.149 e p. 151.

³ Freyre, G., *op.cit.*, p.257.

⁴ Guimarães, Antonio Sérgio, *op.cit.*, pp.149 e ss.

Mário de Andrade¹. Daí, conseqüentemente, este “povo” ou “raça” serem compreendidos de modo satisfatório do ponto de vista cultural.²

Seguindo mais uma vez a trilha aberta por Freyre, a perspectiva de valorização da contribuição do negro na formação da sociedade e da cultura brasileiras é a do espaço social mineiro próximo ao da casa-grande nordestina. Por esta razão, as primeiras lembranças do menino “branco” estão perdidas no passado: “Nossas verdadeiras companhias eram as negrinhas e mulatas.” (BC,14).³ Rosa, Deolinda, Catita ... “essa era menina. Iria pelos seus sete anos e regulava com meu irmão José. Não se chamava Catita, não. Respondia pela graça de Evangelina Berta e logo minha avó pulou. O que ? Berta ? Como minha filha ? Absolutamente ! Isso não é nome de negra. Nome de negra é Balbina, Clemência, Eufrosina, Porcina, Oportuna, Zerbina ou Catita. Vai ser Catita.” (BC,16). Dava nomes às “crias” como quem “batiza” animais domésticos.

Cada observação do narrador a respeito da contribuição do negro para a formação de nossa cultura é acompanhada de uma advertência algo subentendida e que segue também a trilha aberta por Freyre: as contribuições culturais dos africanos foram aqui deformadas pela escravidão⁴. Um sistema que permaneceu quase intacto em algumas regiões do país, até pelo menos a primeira década do século XX : “...porque a Sinhá [a avó Maria Luísa] da Rua Direita, 179, não tomara conhecimento do 13 de maio e chegava a ratamba não só nas suas crias como nas empregadas assalariadas.” (BC,14).

Como não poderia deixar de ser, para um proustiano como Nava, as lembranças mais fortes são as preservadas pelos sentidos. Neste aspecto “... essas negras ficaram na memória (como Freyre também assinala), onde tinham entrado por todos os sentidos. Pelo olfato. Pelo tato. Pelo gosto da comida simples e clássica de Lúcia, da Justina, da Rosa, da Deolinda.” (BC,18). Uma culinária de base africana, percebida ao mesmo tempo mística e científica:

¹ Lopes, Telê Porto Ancona. “O papel da arte e do artista” in *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, e.cit., p. 231.

² Moraes, Eduardo Jardim, “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in C.E. Berriel (org.) *Mário de Andrade hoje*, ed.cit., p.96.

³ “O vulto do moleque companheiro de brinquedo, o do negro velho, contador de histórias. O da mucama. O da cozinheira. Toda uma série de contatos diversos importando em novas relações com o meio, com a vida, com o mundo.” Freyre, G., *op.cit.*, p.336.

⁴ “Sempre que consideramos a influência do negro sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não do negro per si, que apreciamos.” Idem, *ibidem*, p.315. O erro de Nina Rodrigues, segundo Freyre, foi o de ter julgado moralmente o negro fora da situação social em que ele se encontrava.

“Diante do fogão de dentro ou da boca de forno de fora, a Justina sabia officiar. Resmungava sílabas imperceptíveis, pigarreava - hum! hum! - tirava de saquinho que tinha pendurados entre as anáguas ou tafulhados entre as maminhas, pós secretos e verde-negros. Espalhava esses temperos sobre o que preparava com gestos de esconjuro, de encantamento, de passe, de imposição - o que sei é que sua comida era inigualável (...) Além das virtuosidades da sua cozinha, a Justina era perita em diferenciar das ervas, dos galhos, ramos, raízes, bulbos, tubérculos, rizomas e batatas *mansas* - as de Minas, chamadas *bravas*. Pegava num apanhado de couve, nuns carás, nuns inhames ou numas mandiocas e logo apartava o *malino* - o que só ela tinha a arte de distinguir. Era também, freqüentemente consultada pelas patroas sobre a natureza *quente* ou *fria* do que se ia comer (...) A *quente* é a que chamavam no Norte, *reimosa*. Reimosa - lá o dizem o Faria, o Morais, o Aulete e o nosso Aurélio - é o mesmo que *reuma* ou melhor *rheuma*, que vem do grego *rheus* que quer dizer correr, defluir, escorrer. Reumatismo, literalmente, é defluxão, coisa que corre. Que escorre nas juntas. Interessante. Se conferirmos a lista dos alimentos que favorecem a gota úrica, veremos que todos são *quentes* ou *reimosos*. Portanto, essa distinção é judiciosa e busca raízes numa experiência popular milenária. Nesse ponto a Justina era o eco humilde das sentenças grandiosas de Galeno de Pérgamo e do Hipócrates de Cós!” (BC,22-24; grifos do autor).¹

A cozinha, por conseguinte, é descrita como o santuário onde as negras “oficiavam”: cada fogão com a sua função, cada qual com sua cor e odor característicos. (BC,18-19). Ambiente múltiplo, abafado, escuro, como as igrejinhas barrocas de Minas. Espaço preenchido também por sons de pilões, panelas, caldeirões, vozes e músicas das negras: “Porque minha avó exigia que elas trabalhassem cantando”, um modo de fiscalizar o trabalho (BC,20). Por esta razão, além da culinária, da cozinha, as negras estão associadas ao canto, às modinhas que cantavam (BC, 21)².

São elas também que “amoleciam”, a exemplo da comida dada às crianças, os nomes próprios, retirando-lhes a solenidade ao criar apelidos, numa espécie de “rebatismos” (CF, 182-183).³ Um verdadeiro abrandamento da linguagem infantil que penetrou no ambiente doméstico e, posteriormente, nas ruas, ocupando os espaços reservados à expressão séria e solene. Subversões gramaticais do tipo “mi espere”, “mi deixe”, “ti faço”⁴, que vão escandalizar os puristas ao serem incorporadas pelos

¹ Para Freyre, o negro foi melhor sucedido que o indígena porque era “mais adiantado culturalmente”, tendo trazido para o país noções de metalurgia: Cf. *op.cit.*, p. 243; p. 284 e p. 391. Vale, como comentário à margem do tema ora abordado, assinalar o alto grau de oralidade do trecho destacado que imprime na prosa os gestos da cozinheira e o som das outras “vozes”, umas inquirindo e a outra respondendo.

² São as negras que ensinam as meninas a cantar. Cf.:Idem, *ibidem*, p.341.

³ “Algumas palavras, ainda hoje duras ou acres quando pronunciadas pelos portugueses se amaciaram no Brasil por influência da boca africana.” Idem, *ibidem*, p. 331.

⁴ Idem, *ibidem*, pp. 332-334.

modernistas não mais como marca diferencial entre dois personagens de camadas sociais distintas, mas para se transformar numa das representações da cultura brasileira, numa tentativa de ultrapassar a fronteira que separa a fala (popular) da escrita (erudita).

Formas de expressão coladas às lembranças das histórias contadas pelas negras¹, verdadeiras “rapsodas”, pois sabiam encantar a vidinha dos meninos: “Eu virava logo no príncipe perdido na floresta paradisíaca que Rosa contava e estremecia de medo do Aquilão, do Siroco, do Galerno, do Austral, desses sopros do norte, do sul, do leste, do oeste, norsuleste e mais pontas do quadrante - que só deviam obediência a sua mãe encantada [no caso, a outra negra Lúcia] (...) Apavorado quando eles buliam nas frondes, eu gritava pela Lúcia-Mãe-dos-Ventos. Corria ávido de companhia e de pessoa humana, entre as pernas das jabuticabeiras que murmuravam (...) Voltava correndo e minha viagem solitária durava horas de Áfricas e de Ásias, de Américas descobertas (...) Logo ouvia a voz da Rosa cantando que fora passar na ponte e a ponte estremecera. Eu sabia a razão. Ria e completava o coro, com minha negra, que água tem veneno, maninha ! quem bebeu morreu...” (BC,43).

Se o “romance familiar” das *Memórias* se restringisse ao ponto de vista da casa de Inhá Luísa, poderia ser dito que houve um abrandamento nas *Memórias*, a exemplo de Gilberto Freyre, da imagem das relações entre senhor e escravo (ou “crias”) na sociedade mineira do período escravocrata e pós-escravidão. Em inúmeras passagens, não há como negar, ocorre o mascaramento da crueldade deste sistema luso-brasileiro, assim como o enaltecimento da mestiçagem, abstraindo-se as posições sociais e as diferenças culturais entre portugueses, africanos e indígenas. Aqui e ali, entretanto, se verificam a denúncia e a crítica dos abusos do sistema, travestidos na lenta caracterização negativa da personagem Inhá Luísa, de Luís da Cunha, seu pai e de D^a Lourença, sua avó. Trata-se, portanto, de um retrato contraditório de um modo de vida vivido e apreendido contraditoriamente. Dito de outro modo, em *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freyre se preocupa em descrever o mundo organizado, desenvolvido e sustentado pelo branco latifundiário e escravocrata. O narrador das *Memórias*, ao mesmo tempo em que se posiciona na casa do grande proprietário mineiro, fala *também* de um outro lugar, explicitado já nas primeiras

¹ “As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas-de-leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias.” Freyre, G., *op.cit.*, p.330.

páginas de *Bau de Ossos*. Trata-se do lado “fronda” de Juiz de Fora, que marca o espaço espiritual de seu nascimento, “revolucionário, irreverente, oposicionista e contraditor...” (BO,23).

Conta como elemento crítico ao velho sistema o modo de vida dos membros da família paterna: “Descendente de uma família citadina, filho de um comerciante liberal, meu Pai assim que conheceu a sogra rural, escravocrata, dominadora e violenta, tomou-lhe horror. Protestou logo contra a pancadaria a palmatória e marmeleira que Inhá Luísa submetia as numerosas crias que tinha dentro de casa e achou ruim esse *ersatz* da escravidão.” (BO,293). No temperamento da família paterna, reinavam a “cordialidade, a boa convivência e a palestra deleitável. A cortesia. O bom nível intelectual da família.” (BO,55). Portanto, homens e mulheres brandos, avessos a qualquer violência, causando contrangimentos a menção de um certo tio traficante de escravos, “a história desse bandido familiar era assunto tabu” (BO,63), confirmando a tese de que “...não há família sem carneiro preto...” (BO,65). Politicamente liberal, o pai, José Pedro da Silva Nava, foi um dos fundadores da Padaria Espiritual. Este “foi o nome dado por Antônio Salles a uma sociedade cearense de letras, cujo aspecto irreverente, revolucionário e iconoclasta só encontrava símile no movimento que sairia trinta anos depois, da Semana de Arte Moderna.” (BO,101).¹

O avô, o comerciante Pedro da Silva Nava, por exemplo, foi proprietário de uma casa importadora em Fortaleza. Entre 1878-1879, vai para o Rio de Janeiro com a família, instalando-se com uma casa comissionária. Nela “trabalhava como *um mouro*². Passava horas no meio dos fardos, dos amarrados, das latas, dos engradados e dos caixotes de vinhos, das conservas, das manteigas, dos presuntos, dos azeites, das tintas, das ferragens, dos couros, dos panos grossos e das fazendas finas que lhe chegavam de Hamburgo, de Liverpool, do Havre, de Gênova, do Porto e que ele distribuía pelo Município Neutro e províncias do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de São Paulo.” (BO,86). O pai, formado em farmácia e medicina, foi outro exemplo de trabalhador e não de explorador do trabalho

¹ Evidentemente, tantos elogios ao lado paterno da família, como já foi mencionado, não são apenas estratégias para a crítica mais veemente ao ramo materno e a tudo que representa. É também o modo do narrador colar à narrativa sobre passado o ponto de vista da criança, que separa os bons dos maus segundo uma ótica toda particular. Este tema será abordado na seqüência.

² Grifo nosso.

escravo. Em 1898, fazendo o terceiro ano da Faculdade de Farmácia e Medicina, vai trabalhar na Policlínica Geral do Rio de Janeiro (BO,245). Muito semelhante à vida de estudante do próprio narrador, quase exercia o “dom da ubiquidade”, ao longo do resto do curso médico, estando “sempre” na Policlínica, onde trabalhava, na enfermaria da Santa Casa (BO,247) e na diretoria do Grêmio dos Internos dos Hospitais do Rio de Janeiro, além de interno da Casa de Saúde Dr. Eiras, esses dois últimos, a partir do sexto ano de curso, em 1901 (BO,249).

A lembrança da morte a caminho para todos norteava os afazeres cotidianos da mãe e das tias (as irmãs do pai) do narrador, que preenchiam o tempo “cosendo, cerzindo, cortando, dobando, fazendo crochê ou tricô.” (BO, 409). Viúva, a mãe do narrador volta para Juiz de Fora com os filhos, sob os domínios de Inhá Luísa. Posteriormente, após a morte da avó, a família do narrador, além do avô materno, vai para Belo Horizonte. Nesta época, por volta de 1916-1918 - período em que o narrador comenta parte de sua vida escolar - vários foram os modos escolhidos pela mãe para sustentar a família, além de uma pensão dada pelos cunhados e pelo pai, o velho Jaguaribe: “Era incrível a quantidade de meios que ela [a mãe] inventava para ganhar dinheiro. Primeiro a coisa mais linda que já vi - umas franjas de papel para colar nas prateleiras dos guarda-louças (...) Eram vendidas a quatrocentos réis o metro e não havia casa da Floresta que não as ostentasse (...) Também ajudávamos a bater o sorvete na sorveteira e sentíamos quando ia ficando bom pela manivela cada vez mais resistente (...) Colaborávamos (era divertido brincar com fogo) na fabricação de um sabão líquido vegetal chamado *Aseptol* (...) Havia ainda uma indústria de toalhas de crochê feitas dum fio grosso e lustroso (...) Tinham uma baita saída e estavam debaixo de todas as jarras de Pouso Alegre, Januária, Jauí, Contorno. Mas o nosso carro-chefe era a geléia de mocotó ...” (CF,99-101). No início da década de 1920, torna-se funcionária pública, trabalhando para os Telegráfos, e enfrenta o preconceito da sociedade e dos amigos mais próximos, contra a mulher que é obrigada a trabalhar fora (BM,25).

Subentendido no contraste entre as duas famílias está, portanto, o modo positivo de encarar o trabalho tanto pelos Pamplona (família da avó paterna) quanto pelos Nava. Há não apenas uma recusa deliberada ao ócio improdutivo, elemento característico e enaltecido pela sociedade da época devido à escravidão, como não há nenhuma tendência em considerar indigno o “trabalhar como um mouro”. Não há depreciamento das

personagens porque trabalham. Deve-se ter em vista que a mentalidade da sociedade brasileira da época, em relação ao trabalho manual, não se afastaria daquela representada no dito infame dos três pês que circulava por volta de 1890: “para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”. Como mostrou Antonio Candido em sua análise sobre *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, as aliterações aí presentes induzem ao jogo combinatório. No dito há embutido um nacionalismo feito de “desprezo pelo trabalho, pelo negro, pela animalidade e pelo português.”¹ O romance e o dito manifestam uma ideologia da época expressa muito provavelmente pelo comerciante português estabelecido contra o compatriota subproletário² e pelo “brasileiro nato” (“livre, ocioso e presumivelmente branco”) contra o escravo e o subproletário português. Este, aos olhos do “brasileiro nato”, seria uma possível ameaça, na medida em que podia enriquecer e subir socialmente, roubando-lhe suas posições de mando.³ Nas *Memórias* há o enaltecimento de um outro modelo para o brasileiro, que também nascido no país, talvez “tão branco” quanto o escravocrata e proprietário de terras, não vê nenhuma ignomia em trabalhar tanto quanto um escravo. Esta idéia, plantada de modo disperso ao longo da narrativa, é extremamente cara ao narrador, na medida em que estará na base de sua própria história de vida e que, por sua vez, é baseada no modelo retórico do *exemplo*, elemento crucial na apresentação de uma forma de conduta de vida para o leitor.⁴

O que pode ser dito, portanto, a respeito do percurso desenvolvido pelo narrador para que o leitor se identifique com o seu “romance familiar”? Em primeiro lugar e de um modo geral, a crônica familiar escandalosa nunca é contada ao descendente. A princípio generalizante, esta tese igualaria “todas”⁵ as famílias. Daí a afirmação de que “toda a

¹ Schwarz, Roberto. “Adequação Nacional e Originalidade Crítica” in *Seqüências Brasileiras. Ensaio*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.28.

² Os “galegos” que aceitavam todo o tipo de tarefas, a exemplo dos verdadeiros galegos emigrados da província espanhola da Galícia para Lisboa. Posteriormente, os brasileiros irão denominar galegos a totalidade dos portugueses. Cf. Luiz Felipe de Alencastro, “Proletários e Escravos” in *Novos Estudos/CEBRAP*, ed.cit., p.50, nota nº 107.

³ Schwarz, R., “Adequação Nacional e Originalidade Crítica” in *Seqüências Brasileiras*, ed.cit., p. 27 e p.30. Os portugueses eram alvo de hostilidade por parte dos brasileiros porque dominavam o comércio, protegiam os compatriotas, enriqueciam no Brasil, não se naturalizavam brasileiros e depois voltavam para Portugal: cf. Luiz Felipe de Alencastro, “Proletários e Escravos” in *Novos Estudos/CEBRAP*, ed.cit., p.46 e p.34.

⁴ Este tema será discutido no capítulo 4..

⁵ O ponto de vista do qual nos fala o narrador é o do burguês, e não o do operário ou do aristocrata, por exemplo. Mais precisamente, de um grupo social composto em sua maioria por profissionais liberais, comerciantes e funcionários públicos.

família tem seu cadáver no armário, não é isso ? O defunto tá ali, se alguém abre e tira, fede pra diabo...”¹ A confirmação desta hipótese geral tem um caráter particularizador: os “galhos documentados” das árvores genealógicas do “brasileiro típico”, em segundo lugar, escondem os ramos africano e indígena (assim como, em outros tempos, encobriam o mouro, o judeu e o cristão-novo). Logo, ser “brasileiro”, num primeiro momento, significaria ter uma origem comum baseada na mistura étnica. Mas estas constatações não são suficientes, segundo o narrador, para definir o brasileiro. Em terceiro lugar, o Brasil não seria apenas uma nação “colorida”, mas também culturalmente mestiça, daí a “originalidade” do país. Portanto, todo brasileiro, *não importando a sua posição social*, compartilharia de um fundo cultural comum. De que modo essa tese se fundamenta nas *Memórias*?

2.3.3. QUEIJO DO MESMO LEITE

Esta matéria cultural e de forte acento popular não é monopólio ou privilégio de apenas um ou outro grupo social, mas de “todos”: “O fumo e a bosta de cavalo postos na ferida umbilical foram os mesmos para todos: os que escapamos e os que morreram do mal de sete dias.” (BO,122-123). Ademais, as características deste caldo cultural são primordialmente da ordem do regional², da variada mistura étnica teria se originado o mineiro, cujo alicerce foi o português: “duas gerações, três no máximo, e estava constituída uma sociedade cheia de hierarquia, de polidez, de religião, cerimônia, inteligência, latim e política. E desde o início sabendo disfarçar por causa do fisco d’El Rei. Logo desconfiada e imediatamente concorrente porque a pepita achada pelo faiscador podia ter ido no lote de areia remexido pelo faiscador que estava ao seu lado. *Ergo*, o mal é o vizinho... Inconfessável... Então vamos sublinhar o sentimento mesquinho e torná-lo amor a Minas e assim poder odiar de ódio legítimo o baiano, o nortista, o guasca, o

¹ Entrevista ao *Pasquim*, ano XII, nº 635, 1981, p.11.

² É interessante perceber como vão sendo disseminados no texto elementos definidores de uma certa “unidade cultural brasileira” colados a uma “realidade brasileira”, mas baseados em hábitos regionais, portanto, diferenciados, na formação do caráter. Buscava-se a “unidade”, mas constatavam as “diferenças”. Cf.: Stella Bresciani, “Forjar a identidade brasileira nos anos 1920-1930” in Francisco Foot Hardman (org.) *Morte e Progresso*, ed.cit., pp.27-61.

carioca, o paulista. Do estrangeiro então, nem é bom falar...” (BO,122). Todos os mineiros, “conhecidos ou não, adversários, correligionários, amigos, inimigos, íntimos ou sem costume uns com os outros” estariam unidos, desde o nascimento, por uma religiosidade de forte tendência fúnebre; além de partilharem hábitos higiênicos e alimentares comuns, comungam as mesmas crendices:

“...somos queijo do mesmo leite, milho da mesma espiga, fubá da mesma saca. Nascermos nas mesmas casas, tivemos os mesmos retratos e a mesma Folhinha de Mariana nas paredes, as mesmas despensas cheirando ao porco no sal e à banha ardida na lata. As mesmas cozinhas escuras (...) Todos usamos o mesmo cagatório pênial sobre o chiqueiro (...) Quando a casa é um pouco melhor e a touceira de bananas, o cafoto e a espiga de milho foram superados, encontramos os mesmos quartos das bacias e urinóis e os mesmos pedaços do *Minas Gerais* pendurados no prego e esperando o uso final. (...) Os mesmos oratórios (...) Os mesmos registros de santos enchendo as paredes para impedir os mesmos demônios e as mesmas avantesmas da noite de Minas.” (BO,123).

Eis aí o gancho para o encadeamento de uma série de histórias de fantasma, como a da assombração da noiva do último bonde, mencionada também por uma infinidade de escritores mineiros. Crença que independe de posição social ou grau de escolaridade, bastando talvez ao mineiro estar em solo natal para se manifestar: “O Doutor Luís Francisco da Silva Campos, o mesmo e insigne ministro da ditadura, todo *nietzschiano* como ele era - libertado do mundo pela vontade, dionisiaco e apolíneo - disse-me que no Rio, em Copacabana, ele não acreditava em nada, absolutamente em nada. Mas na noite mineira e na fazenda familiar do Hindustão, tinha ‘medo que lhe aparecesse um trem...’” (BO,126).

Seria também “típico” do “mineiro” cortejar com fervor barroco a morte nas “Cinzas, a Quaresma, a Procissão do Encontro, o Ofício de Trevas, o da Paixão e o Finados.” Com seus santos supliciados, sangrando, o Jesus “da Agonia do Horto, o da Flagelação, o da Coroa de Espinhos, o do Escárnio, o da Cana Verde, o das Quedas, o da Crucificação, o da Descida da Cruz, o Senhor Morto. Nenhum Santo áureo, aéreo, róseo ou verde. Só os plúmbeos, de cor carmesim, azul-escuro e violeta - sangrando e arquejando, gemendo e chorando, com olhos de cristal e lágrimas de vidro, túnicas roxas agaloadas de prata e suas cabeleiras mortas.” (BO,128). Religiosidade funesta que se reflete nas igrejas de Minas, cujas fachadas, torres e portais variam, numa sucessão quase

impressionista, acompanhando dramaticamente as cores do crepúsculo (“escorre sangue de suas arcadas, de seus alteres, de seus zimbórios, de suas escadas. Sangue dos mártires, sangue dos confessores, sangue de Jesus, Sangrias de Ataíde, de Carneiro e de todos os mestres mineiros ...” semelhantes aos grandes mestres italianos), seguindo o “capricho dos ventos e a ilusão dada pelas nuvens correndo na mais profunda distância das distâncias.” (BO,128-129). Neste sentido, para além dos pares imediatos - os médicos e os intelectuais - são, os possíveis leitores “ideais” das *Memórias*, os mineiros, e, mais especificamente, algumas gerações próximas à de Nava, pois a freqüente referência à posição espacial e seus elementos singularizados (histórias, crenças, objetos) têm o papel de não apenas tornar inteligível sua posição no mundo¹, como também de tentar identificá-la com a de seus leitores.

Ora, pôr em destaque elementos da cultura popular assim como buscar sua especificidade regional fizeram parte do projeto intelectual de uma série de teóricos que visavam elaborar, compreender e valorizar a “cultura brasileira”. O apelo ao “caráter regional” não passou de uma estratégia dos modernistas na definição do “nacional”.² Para Mário de Andrade, a “brasilidade” tinha como traço definidor as manifestações populares nas festas do Boi, espalhadas por todo o país, na crítica político-social e no sentimento amoroso retratado na saudade provocada tanto pelo viajante que partiu para outras terras quanto por quem ficou à sua espera³. Tratava-se também de organizar um modo de pensar e de produzir a arte mais próxima da nossa realidade⁴, ou de elaborar uma postura mais crítica em relação ao que vinha de fora. Haveria, portanto, para além da constatação da diversidade cultural brasileira, algo que unia tais teóricos e parecia desprezar as fronteiras regionais, espalhando-se como “um traço comum que é reconhecido como nosso”⁵: um tipo de “miscigenação cultural” operada ao longo dos séculos e inerente, no entanto, à

¹ Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*, 2ªed., São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987, p.370

² Lopes, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, ed.cit., p.208.

³ Idem, *ibidem*, p.126.

⁴ Sabemos que os modernistas, para efetuar essa tarefa, importaram todo um ideário visando “a inserção nas correntes da modernidade cultural universal.” Cf.: Pécaut, D. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação* (trad.Maria Júlia Goldwasser), São Paulo: Ática, 1990, p.92.

⁵ Moraes, Eduardo Jardim de, “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in C.E. Berriel (org.) *Mário de Andrade hoje*, ed.cit., p.93.

ordem patriarcal em que foi gerada. Neste sentido, o “regional” não deixa de ser “nacional”.¹

Poder-se-ia perguntar por que, num determinado momento, os intelectuais brasileiros nos anos 1920-1930, na discussão a respeito da identidade nacional, diziam valorizar manifestações culturais que se apresentavam como o avesso do modelo branco, europeu e refinado, além de considerar originais as expressões culturais provenientes não apenas de elementos heterogêneos - europeu, africano e indígena -, mas em particular aquelas engendradas no próprio âmbito popular, numa espécie de amálgama indistinto. Mário de Andrade, por exemplo, via uma apropriação - de cunho popular - ou uma variação da quadra portuguesa na modinhas brasileiras, sendo estudada sua alteração de “razão psicológica”.² Foram justamente as melodias das modinhas imperiais que lhe teriam dado a chave da “brasildade”: trata-se de uma cultura cujas fontes documentais inexisteriam, manifestando-se agora de modo “inconsciente” e, por extensão, contaminando o próprio sentido de nacionalismo.

Como já foi dito anteriormente, em comparação aos pensadores da geração do quarto de século anterior, passou-se a focalizar positivamente as questões referentes à formação cultural brasileira a partir da mistura das contribuições européias, indígenas e africanas. Esta visão, porém, não era inédita. O reconhecimento de que no país havia ocorrido uma miscigenação cultural vinha desde o século XVIII, sem que as camadas sociais superiores reconhecessem-na como válida³. Ademais, valorizar a mistura cultural não significou o abandono por parte dos modernistas de algumas categorias explicativas recorrentes nas escolas anteriores, tais como raça, ou deixassem de se referir aos problemas étnicos presentes na vida brasileira.⁴ Para alguns pesquisadores, a despeito da crueldade dos sistemas implantados pelo colonizador e perpetado pelos brasileiros, no final do século XVIII, já havia uma “civilização brasileira estável”: os negros e indígenas

¹ Mota, Carlos Guilherme. “Cristalização de uma Ideologia: A ‘Cultura Brasileira’ ” in *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, 5ª ed., São Paulo: Ática, 1985, p. 58.

² Lopes, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, ed.cit., p.182.

³ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. “Identidade Cultural, Identidade Nacional” in *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol.1, nº 1, 1º semestre 1989, p.40.

⁴ Moraes, Eduardo Jardim de. “Mário de Andrade: Retrato do Brasil” in C.E. Berriel (org.) *Mário de Andrade hoje*, ed.cit., p.96. Numa perspectiva complementar, Francisco Foot Hardman demonstra como as imagens, as expressões e os temas “modernistas” também estão presentes em obras da geração de 1870. Cf.: “Antigos Modernistas” in Adauto Novaes (org.), *Tempo e História*, São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992, pp.289-305.

sempre estiveram perto dos brancos colonizadores, seja na condição de escravos ou de empregados, seja como amas-de-leite ou mães-negras, seja como amantes ou esposas de senhores brancos. Tanto nos ambientes rurais quanto nas cidades havia, nos estratos sociais inferiores, uma grande proximidade de gente de origem cultural variada.¹ Mas este contato ocorria também nas famílias de posição mais elevada, pois, até as primeiras décadas do século XX, era regra na sociedade carioca a ama-de-leite negra. E depois, presume-se, que além das “lições” de ordem sexual, o contato do menino branco com a mãe-negra ou os companheiros negros de brincadeiras trouxesse lições “sobre a ordem oculta do mundo, as histórias e crenças de uma cultura afro-brasileira distante apenas uma ou duas gerações de suas raízes africanas.”² Na transição do século XIX para o XX, os intelectuais reconheciam a “heterogeneidade cultural”, mas sem nenhuma conotação positiva.

Maria Isaura Pereira de Queiroz vê relação entre a valorização da miscelânea cultural por parte dos modernistas e a reação crescente contra a onda imigratória do período entre guerras (1918-1939). Até 1930, afirma ter havido o suporte governamental para a entrada dos estrangeiros no país, pois se tratava de uma mão-de-obra necessária para o trabalho na lavoura, após a abolição da escravidão. No entanto, a partir de 1921, o governo federal também implantou uma política imigratória restritiva. Em nome da “construção de *uma nação forte, de uma raça eugênica e de proteção aos sem trabalho*”, o Brasil ia fechando as suas portas aos asiáticos, aos africanos e aos judeus.³ Mas o Brasil não foi o único país a tomar tais medidas protecionistas. Não apenas durante, como também após a Primeira Guerra Mundial, os EUA foram contaminados pela xenofobia de massa que tomava conta da Europa desde o final do século XIX, culminando com o fechamento de suas fronteiras aos imigrantes⁴ na metade da década de 1920.

¹ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. “Identidade Cultural, Identidade Nacional” in *Tempo Social*, ed.cit., p.38.

² Needell, Jeffrey D. “Instituições domésticas da elite” in *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (trad. Celso Nogueira), São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp.166-167.

³ Carneiro, Maria Luiza Tucci. “Sob a Máscara do Nacionalismo” in *O Anti-Semitismo na Era Vargas. Fantasmagoras de uma geração (1930-1945)*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.156 e p.158. Grifos da autora.

⁴ Hobsbawm, Eric. “A queda do Liberalismo” in *Era dos Extremos*, ed.cit., p.122.

A crescente onda imigratória estrangeira para o Brasil no final do século XIX manteve-se nas primeiras décadas do século seguinte. Por volta de 1910-1920, “alguns dos recém-chegados e seus descendentes já haviam alçado a estratos mais elevados da hierarquia sócio-econômica e até política, atingindo posições importantes na administração pública. Assim, não apenas a europeização cultural ameaçava a antiga civilização originada no período colonial, que estava sendo literalmente afogada pela avalanche de traços culturais estrangeiros, mas também os próprios imigrantes estavam ameaçando as posições sociais dos brasileiros, além de ocupar postos de mando que deveriam ser atribuídos a estes.”¹ Não podendo combatê-los no campo econômico, pois eram indispensáveis para a economia do país, segundo a autora, a disputa foi transferida para o “reino das idéias, produzindo, por um lado uma nova definição do *ser brasileiro*, dando nascimento, por outro lado, a uma nova religião afro-brasileira.”²

Os intelectuais não se apresentariam mais como europeus, pois em relação a eles não passavam de europeus de segunda classe devido à sua cultura mestiça, cheia de “traços bárbaros”. Como se não bastasse, apresentar-se como europeu seria o mesmo que negar a existência de uma “identidade nacional”. Preocupação, diga-se de passagem, já presente na geração anterior que percebia nas heranças deixadas pelo Império - mecenato, patronagem, honrarias -, adesão às idéias do momento, assim como a subserviência ao gosto dos “novos-ricos do Rio de Janeiro” - o “reino da imbecilidade triunfante, nas palavras de Euclides da Cunha ou o “paraíso da mediocridade”, naquelas de Lima Barreto³. A valorização, portanto, dos elementos culturais africanos e indígenas foi um meio encontrado, segundo tal perspectiva, para identificar o brasileiro como uma “civilização única”. Isto quer dizer que destacar e valorizar a heterogeneidade da civilização nacional foi “a forma de encarecer a posição subordinada dos imigrantes europeus e de sua civilização”.⁴

¹ Queiroz, M.I.Pereira de. “Identidade Cultural, Identidade Nacional” in *Tempo Social*, ed.cit., p.38.

² Idem, *ibidem*, loc.cit. Grifo da autora.

³ Sevcenko, N. *Literatura como missão*, São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.146-188 apud Pécaut, D. in *Os intelectuais e a política no Brasil*, ed.cit., p.23.

⁴ Idem, *ibidem*, p.39.

Acrescenta-se ainda a propagação da idéia de “conspiração internacional em curso” (ganhando fôlego a partir da década de 1910)¹. Idéia que aos poucos se transforma em verdadeira histeria, culminando na mão cada vez mais forte do Estado: no final da década de 1920, há uma diminuição dos direitos constitucionais dos cidadãos, como de manifestações políticas, além da autorização para o fechamento de associações, sindicatos, sociedades civis, restringindo cada vez mais o direito de reunião². Num certo sentido, um dos veículos que mais contribuiu para o fortalecimento dessa perspectiva foi a imprensa. Os artigos passaram a falar com freqüência da “ameaça estrangeira”: infiltrados nos meios operários, os “enviados de LÊNIN” tentariam organizar “perigosas sociedades mais ou menos secretas”³. Alguns mitos construídos ao longo da Primeira República sobreviverão após 1930: resistirá este do “agente comunista”, enviado de Moscou para o Brasil, outro refere-se ao despacho de explosivos e armas para os agentes locais cujo intuito era o de alterar a ordem vigente. Mais imaginativo era o que tratava do financiamento de toda operação, o “ouro de Moscou”, necessário tanto para comprar bens materiais quanto “as boas almas dos inocentes trabalhadores brasileiros”. Não por acaso, já na década de 1930, a imprensa brasileira veria com receio as relações comerciais entre o Brasil e a URSS, que não passava de um “braço da Internacional Comunista”, visão, por sua vez, reforçada pela ação norte-americana no país.⁴

2.3.4. SEJAMOS LUSITANOS

Não deixa de surpreender, entretanto, que à pergunta do genealogista “Quem sou eu?” a resposta (“Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais”) passe por uma reflexão apoiada em elementos pertinentes à tese francamente eugenista. A leitura apressada do trecho em questão pode até causar indignação. É justamente por isso que foi escolhido no final desta seção para ser analisado. Como e por

¹ Hardman, Francisco Foot. “Antigos Modernistas” in Adauto Novaes (org.), *Tempo e História*, ed.cit., pp.300-301, sobre a expulsão de estrangeiros, sobretudo de operários, pelo recém Estado republicano.

² Pinheiro, Paulo Sérgio, “O mito da ameaça estrangeira” in *Estratégias da Ilusão*, ed.cit. pp.122-123.

³ Idem, *ibidem*, p.124.

⁴ Idem, *ibidem*, pp.127-128 e p.136 e p.139.

que o narrador fundamenta um de seus discursos sobre a identidade cultural brasileira recorrendo às teorias científicas do final do século XIX ?

“Por que é que havemos de nos *passar*, uns aos outros, sem avós, sem ascendentes, sem comprovantes ? Ao menos por razões de zootecnia devemos nos conhecer, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir defeitos na descendência ou acrescentá-la com qualidades e virtudes. Estuda-se assim a genealogia, procurando as razões de valores físicos e de categorias morais. *Bon sang ne peut mentir*. Procurando o valor-saúde. Calculando, como nos Estados Unidos, um valor-saúde nacional - que é principalmente harmonia biológica e unidade de pensamento - o que obriga a uma seleção imigratória e a um dado percentual de sangue, no *melting-pot* americano, que tomam permanentes as características especiais desse povo (...) Sua seleção individual é feita com o mesmo calculismo com que esse povo admirável e odioso estabelece o valor nutritivo de sua comida (...) Essa compreensão da genealogia é que lhe permitiu dosar, sabiamente, o por cento necessário de irlandês, inglês, alemão, latino e judeu de sua mistura. Esses cozinheiros só tiveram um erro - não temperaram a comida, não temperaram a raça, com o *quantum satis* indispensável do seu negro (...)

Nós não tivemos esse erro, ao contrário, usamos e abusamos da pimenta que nos veio da África, mas, por outro lado, temos como política imigratória, o não ter política e, sim, um *open door* imprevidente e perigoso (...) O Brasil é sempre menos de portugueses emigrantes e mais de indesejáveis entrantes - esquecendo que cada *galego*, por mais bruto e rude que seja, traz-nos cromossomos semelhantes aos dos navegadores, colonizadores e degredados - mantendo a nossa possibilidade de repetir um Nunálvares, um Mestre de Aviz, um Camões, um Herculano, um Egas Moniz, um Eça, um Antônio Nobre, um Fernando Pessoa. E não são eles mesmos que já reportaram aqui nos que escorraçaram o batavo e o francês e no gênio de José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade ? Eu sei que não é possível princípios racistas no Brasil. Mas ao menos tenhamos uma imigração onde se procure manter a boa unidade do galinheiro. Não falo em unidade racial, Deus me livre! Peço a unidade cultural (...) Mantenhamo-nos um pouco caboclos (orgulhosamente), bastante mulatos (gloriosamente), mas, principalmente, sejamos lusitanos.” (BO, 205-207).

São reconhecíveis neste trecho as bases da teoria eugenista: o controle de indivíduos (“diferentes”) a fim de melhorar (ou piorar) física ou psiquicamente as qualidades (“raciais”) da descendência. Além da preocupação com a “homogeneidade cultural” como forma de preservar as conquistas hereditárias que já deram excelentes frutos¹. Mas por que se valer de uma tese tão contestada em plena década de 1960 ?

Segundo o narrador, o Brasil deveria fazer o mesmo “cálculo” norte-americano e proteger *suas fronteiras*, entenda-se, *sua cultura* já formada e sedimentada há muito tempo. Portanto, assim como holandeses e franceses foram expulsos, resultando na

¹ Temas freqüentes não apenas no final do século passado como também em textos que propunham uma reorganização nacional baseada no controle imigratório em nosso país nas décadas de 1930 e 1940: cf. Maria Luiza Tucci Carneiro, “A persistência da mentalidade racista no Brasil contemporâneo” in *O Anti-Semitismo na Era Vargas*, ed.cit., em especial pp.145-7.

afirmação lusitana no território nacional, os brasileiros devem expulsar os novos “entrantes”, ou seja, os “invasores culturais” vindos justamente dos EUA. Para entender um pouco a relação do Brasil-EUA nesta época, deve-se lembrar que diferentemente da Europa, os EUA não foram devastados durante a Segunda Guerra Mundial. De fato, o país viveu, ao longo da década de 1950, um processo avançado de desenvolvimento tecnológico. Se, do ponto de vista econômico, a ação dos EUA foi imediata e no mundo todo - ajudaram a reerguer o Japão, a Alemanha, a França e a Áustria, além de penetrar mais fortemente nos países do chamado Terceiro Mundo - o impacto cultural que exerceram foi razoavelmente lento, fazendo-se sentir a partir do final da década de 1960. Mas alguns intelectuais reunidos no *I Congresso de Escritores* em São Paulo, em 1945, já faziam restrições aos produtos culturais norte-americanos que “invadiam” o país. Carlos Lacerda, comentando as histórias do “Fantasma” e do “Super-Homem”, afirmava: “A verdade é que nós estamos importando veneno para as nossas crianças.” O alerta não ficava apenas no âmbito “moral”, tratava-se também de defender o mercado de trabalho para os escritores brasileiros. E teses nacionalistas pululavam ao longo da discussão: “Se nós não somos capazes de uma cultura própria, abduquemos da nossa qualidade de homens livres”, complementava eufórico o empresário Nelson Palma Travassos.¹

O Brasil, após a guerra, não passará de uma peça a mais no jogo da Guerra Fria no qual os EUA e a antiga URSS lançaram o mundo². Com o golpe militar de 1964 e, principalmente, após o Ato Institucional 5 (o AI-5), em 1968, nota-se cada vez mais uma convergência da ação cultural transformar-se em ação política. Em dezembro de 1968, serão presos e torturados estudantes, professores, intelectuais. Teatros são fechados. Livros e discos, apreendidos. Há todo um ambiente favorável à delação e a imprensa é silenciada. A propaganda governamental elegera o avanço do comunismo como a principal ameaça ao país³.

O choque seria inevitável, pois já em 1964, o presidente, Marechal Castelo Branco, afirmava que “os estudantes deviam estudar e os professores deviam ensinar” e,

¹ Mota, Carlos Guilherme, “O I Congresso Brasileiro de Escritores (São Paulo, 1945)” in *Ideologia da Cultura Brasileira*, ed.cit., pp.137-153, citações pp.149-150.

² Hobsbawm, E., “A Queda do Liberalismo” in *Era dos Extremos*, ed.cit., pp.254-271.

³ Schwarz, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969” in *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp.62-63.

conseqüentemente, nesta lógica, aos militares cabia governar. A auto-imagem do país se comprometeria cada vez mais após a divulgação da frase atribuída ao Ministro das Relações Exteriores do governo Castelo Branco, general Juracy Magalhães, para quem o “que é bom para os EUA era bom para o Brasil”. Pairava, portanto, no país a impressão de que a diplomacia brasileira deixara de lado qualquer ação pragmática para seguir as determinações dos EUA. Carlos Heitor Cony, em crônica publicada no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1964, ou seja, no calor da hora, faz menção a essa imagem de adesão dos militares aos EUA: “Sabe-se que a França pretendia ajudar o nosso desenvolvimento. Mas ao Sr. Carlos Lacerda e, em geral, aos revolucionários de 1º de abril, qualquer outra ajuda que não seja a norte-americana - é comunista, pernicioso à nossa civilização cristã.”¹ Reforçando ainda mais essa impressão, basta lembrar ainda o episódio, em abril de 1965, do envio de tropas brasileiras para a invasão da República Dominicana. No final dos anos 1960, o mundo viu enormes ondas de greves operárias por toda a Europa², o regime militar instaurado aqui se preocupava em elaborar uma fraseologia patriótica e ordeira contra a “subversão”, favorecendo a penetração maciça da cultura norte-americana. Aos poucos, ela vai sendo acomodada ao arcaísmo ideológico e político, fundado sobre o indivíduo, a unidade da família e das tradições familiares³.

É deste presente que se elabora em parte a defesa da cultura brasileira feita pelo narrador das *Memórias*. Como foi visto anteriormente, ele não deixou de levar em consideração as diferenças sociais e culturais entre alguns dos formadores da cultura brasileira, dando atenção especial ao português e ao africano. Contraditoriamente, no trecho acima destacado, a defesa da cultura brasileira baseia-se em inúmeras mistificações. O leitor das *Memórias* deve sempre ter em mente que ambas posições, por mais contraditórias entre si, são assumidas simultaneamente pelo narrador. E são elas que delineiam o perfil do “brasileiro típico” elaborado pela narrativa. No entanto, se comparadas, a primeira posição analisada, a de crítica em relação ao modo como ocorreu a mistura cultural no país - que perpassa as duas primeiras partes de *Bau de Ossos* - fica agora comprometida. No trecho destacado, o narrador abandona as diferenças culturais,

¹ Cony, Carlos Heitor, “A reação fascista ou Mme. Nhu de calças vai a Paris” in *O Ato e o Fato*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p.66.

² Hobsbawm, E. “A Queda do Liberalismo” in *Era dos Extremos*, ed.cit., p.293.

³ Schwarz, R. “Cultura e Política” in *O Pai de Família*, ed.cit., pp.70-72.

de classe e de expectativas correspondentes à idéia conflituosa de cultura brasileira para construir uma representação baseada na idéia de unidade, além de mascarar o fato de que ela não passa de uma dentre tantas outras representações acerca da cultura brasileira.¹

Sentir orgulho da caboclice, glorificar a mulatice, ou seja, não abrir mão e valorizar o que foi construído com a miscigenação e, ainda, enaltecer a herança lusitana: eis os principais pilares dessa defesa. O que pode ser dito a respeito dessas posições? Qual a finalidade de tais mistificações? Em primeiro lugar, a apologia da miscigenação ou, pelo menos, nos moldes como agora se apresenta, escamoteia a segregação cultural e social a que foram submetidos os africanos, os indígenas e seus descendentes mestiços ao longo da história brasileira. Não se tratou de uma relação entre iguais (e o próprio narrador o demonstrou), mas exercício de dominação do mais forte sobre o mais fraco. Apesar das tintas rosas do narrador sobre a história do país, não é possível falar da mistura étnica sem tocar nas atrocidades do sistema colonial português-brasileiro. Ao contrário, o narrador faz questão aqui de apagar da herança portuguesa qualquer caráter negativo ao relacionar (positivamente) o sangue do “galego” (designação antes pejorativa) ao dos grandes “navegadores”, “colonizadores” e escritores, além de despojar do degredado sua mácula histórica: “Vinde a nós, *portugas, galegos, mondrongos* - mesmo se fordes da mesma massa dos degredados que chegaram com os primeiros povoadores. O que esses tão falados degredados eram, não tinha nada de mais. Ladrões? Assassinos? Nada disso. Criminosos sexuais, simpáticos bandalhos. Basta ler as *Ordenações* e verificar a maioria dos motivos de degredo para o Brasil: comer mulher alheia, deflorar, estuprar, ser corno complacente e mais, e mais, e mais ainda - entretanto, nada de se temer.” (BO,207).

Não se pode afirmar tampouco que o Brasil se caracterizou por não ter uma política imigratória, “um *open door* imprevidente e perigoso.” (BO,206). Apesar de ter sido um lugar de degredo, intensificado no século XVII, sempre houve, por parte da colônia, uma preocupação com quem entrava no país. Os proprietários de terras, por exemplo, demonstravam predileção por determinados grupos de africanos ao comprar seus lotes de escravos: contava não apenas a aparência física (“bonitos de cara e de corpo” e “com todos os dentes da frente”) como também a “aptidão” para determinado tipo de

¹ Sobre as contradições que envolvem o conceito único de cultura brasileira e o que vem sendo ao longo de nossa história insistentemente esquecido ver: Francisco Foot Hardman (org.), *Morte e Progresso*, ed.cit.

trabalho: a mineralogia teria determinado, segundo este mesmo raciocínio, a importação daqueles cuja “cultura [era] mais elevada”, ao passo que para a agricultura bastavam “simples pretalões vigorosos.”¹ Posteriormente, já na segunda metade do século XIX, a opção pela imigração chinesa na substituição do trabalho escravo gerou polêmicas. De um lado, aos fazendeiros e comerciantes interessava que o trabalho fosse executado e não a procedência dos trabalhadores. No outro extremo, segundo o relatório do diretor-geral das Terras Públicas (órgão responsável pela imigração na época), os chineses eram “inadequados” porque não “viriam aumentar a soma de nossos conhecimentos agrícolas nem melhorar nossa moralidade e nossa civilização.” Para a *intelligentsia* da época, o importante era “civilizar” todo o conjunto da sociedade, ou seja, povoar tanto o campo quanto a cidade preferencialmente com uma população branca. A escolha recaía sobre os alemães por serem “sábios, econômicos, pacíficos e trabalhadores, ademais, são muito ligados às instituições monárquicas.”²

Para o narrador, evidentemente, a afirmação de que nossas fronteiras sempre estiveram abertas serve de crítica às formas mais recentes de “invasão”. Daí o lamento: “O Brasil é sempre menos de portugueses emigrantes e mais de indesejáveis entrantes” e o anseio: “Peço a unidade cultural” (BO,206-297). Entretanto, a defesa do nacional contra uma pretensa ameaça de desintegração cultural foi usada frequentemente como pano de fundo para encobrir preconceitos raciais³. Essas mesmas reflexões acerca da preservação das conquistas hereditárias e do perigo do *open door* da nossa política imigratória encontram-se também em textos de teóricos brasileiros que importaram teorias raciais européias baseadas em doutrinas nazi-fascistas. Neles estão disseminadas as teses de “homogeneidade racial”, de “política imigratória restritiva”, de “defesa da unidade”, dentre outras⁴. O que choca é o fato de o narrador manipular perigosamente teses e clichês que manifestaram estes preconceitos raciais ao longo dos tempos. Menciona os “indesejáveis”, a “harmonia biológica e unidade de pensamento”, a “seleção imigratória”, “manter a boa

¹ Freyre, G. *op.cit.*, pp.306-7 e p.314.

² Werneck, Luiz Peixoto Lacerda de. *Idéias sobre a Colonização*, Rio de Janeiro, 1855, pp.100-103. Apud Luiz Felipe de Alencastro, *op.cit.*, p.32, citações: notas 5 e 6.

³ Alencastro, L.F. de. “Proletários e Escravos” in *Novos Estudos/CEBRAP*, ed.cit., p.120.

⁴ Carneiro, M.L.Tucci. *O Anti-Semitismo na Era Vargas*, ed.cit., pp.139-147.

unidade” ... Tudo para criar no leitor um sentimento nacionalista ! Mas por que o narrador iria tão longe? ¹

Como já foi dito anteriormente, parte da intelectualidade brasileira, entre os anos 1950-1970, entendia que a cultura brasileira vinha perdendo espaço para a norte-americana após a Segunda Guerra Mundial². Neste sentido, ganham novo relevo os comentários do narrador acima destacados. Vão se misturar em sua tese sobre a brasilidade uma reflexão sobre a questão das influências culturais; um ponto de vista acerca da tradição; uma teoria sobre o Brasil, o pressuposto da unidade cultural brasileira, além do papel dos intelectuais na sua construção.

Não faltam nas *Memórias* referências à “força miscigenadora do brasileiro”. Em primeiro lugar, por ser destituído de “preconceitos de raça” devido à sua formação original. Daí, no Oeste Paulista, o reconhecimento de que ao “habitante original” - o mineiro, que por volta do início do século XIX se instala em Rio Preto - “misturar-se-ia no mais prodigioso *melting-pot* do Brasil com nacionais de todas as cores, com italianos, espanhóis, portugueses, sírios, japoneses, alemães, ‘turcos’, poloneses, sérvios, russos, rumaicos, norte-americanos, canadenses, irlandeses, escandinavos e judeus.” E cujo produto pode chegar à exótica e, por que não, *tradicional*, cozinha “luso-brasilica-italica-arábica”, servindo-se um após o outro, o caldo verde, o macarrão *al burro*, a galinha ao molho pardo e a polenta. Pratos regados a *Chianti*, vinho seco, além do doce para acompanhar as sobremesas: baba-de-moça e *harat-locoum*. Tudo isso arrematado por um bom café forte e “quase sem açúcar” (CP, 106 e 112-118).

Em segundo lugar, porque a própria noção de cultura em Nava decorre da idéia de troca, empréstimo, de algo móvel e permeável. Tratando, por exemplo, em seu *Território de Epidauro*, de 1947, das origens da medicina portuguesa, procura demonstrar como aquela trazida ao Brasil e até a época da reforma pombalina, não passou de uma mistura do “misticismo cristão, do judeu e do mouro”, mas que, por sua vez, bebeu dos

¹ Não se pode esquecer que ao lado de tais idéias são defendidas outras teses que as contestam: o retrato negativo da escravocrata família materna em oposição àquele do lado paterno, e, como se verificará mais adiante, o forte acento ético, baseado no exercício da medicina, que perpassa todos os volumes das *Memórias*, conclamando os leitores para a transformação da sociedade.

² Coincidência ou não, é a partir da década de 1940 que vários intelectuais vão defender a tese de que o imigrante português era o mais adequado para povoar nossas terras. CF. M.L.Tucci Carneiro, *O Anti-Semitismo na Era Vargas*, ed.cit., p.345.

ensinamentos da medicina espanhola e esta, por seu turno, do século X ao século XVI, aproveitou-se da erudição de árabes e judeus, além de manter vivos os vínculos com a antigüidade helênica e latina ¹.

É interessante notar, entretanto, que no trecho acima destacado de *Baú de Ossos* a afirmação da brasilidade passa necessariamente por um débito cultural que o Brasil teria em relação a Portugal. Nada mais distante, por exemplo, do que pensava Mário de Andrade, para quem o Brasil, já na década de 1920, não devia culturalmente nada a Portugal. Não vendo nem mesmo entre os dois uma relação fraternal. Para ele, não haveria uma continuidade “entre o brasileiro e o português por força da colonização e da língua. Portugal é Europa e nessa medida se opõe ao Brasil. Os herdeiros da colonização já cumpriram sua parte na História...” O Brasil era como a casca do jaboti, sendo que Portugal e os portugueses não passavam de um dos losangos². O narrador das *Memórias*, inversamente, está continuamente louvando essa herança: “Que maravilha de troço saber que falávamos a mesma língua de Castilho, Latino Coelho, e João Batista da Silva Leitão de Almeida Garret.” (CF,46). Observações que se encontram em sintonia com parte da crítica literária do período. Nas primeiras páginas de sua *Formação da Literatura Brasileira*, em 1959, Antonio Candido procura mostrar a literatura brasileira como um fenômeno de “civilização” nada diverso da portuguesa, na medida em que, até finais do século XIX, permaneciam íntimas, utilizando, para tal situação, a expressão “literatura comum”.³

Ser herdeiro de uma cultura erudita, codificada e cheia de exigências formais significa, por um lado, integrar às manifestações da civilização européia as expressões espirituais “autóctones” e, por outro lado, lançar à execração o que é trazido por certos “indesejáveis entrantes”. No primeiro caso, o trecho acima citado é exemplar: no sangue do mais bruto e rude navegador ou degredado português correm as mesmas bagagens da mais brilhante erudição literária portuguesa. Por que não imaginar que não dariam aqui os mesmos frutos? O esboço feito pelo narrador de uma tradição literária construída (“José

¹ Nava, Pedro. *Território de Epidaurou: crônicas e histórias da Medicina*, Rio de Janeiro: C. Mendes Júnior, 1947, citações pp. 11, 29 e 32.

² Knoll, Victor. *Paciente Arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*, São Paulo: HUCITEC/Secretaria de Estado da Cultura, 1983, pp.63-65 e citação p.206.

³ Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 1º volume, 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p.28.

de Alencar, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade”) vai nesta trilha. Aproveita também para dar visibilidade à tese de que no Brasil há uma cultura já formada. Por volta da mesma época em que Nava redigia suas memórias, Antonio Candido afirmava que a literatura brasileira (e a cultura de um modo geral) não escapava do “vínculo placentário” com as literaturas européias. Como o fez a seu modo o narrador das *Memórias*, não deixa de acrescentar que se criou em nossa cultura uma “causalidade interna mais fecunda do que os empréimos tomados a outras culturas.”¹ A tese de que já tínhamos uma tradição literária constituída é extremamente frutífera, pois além de permitir ao leitor ali reconhecer-se, leva-o também a um posicionamento político-cultural, orientado para a afirmação dessa unidade, ou seja, da brasilidade e, a partir de então atenuadas as contradições, da afirmação dessa herança em particular.

No entanto, folheando qualquer volume das *Memórias* nota-se uma série de epígrafes e citações, trechos de obras dos mais diversos escritores, e não apenas de brasileiros ou portugueses. No corpo da narrativa, as apropriações literárias são ainda exploradas dos modos mais variados, como se o autor quisesse exibir erudição. Este tema é importantíssimo, pois é tratado nas *Memórias* de dois modos absolutamente contrários e simultâneos. Em primeiro lugar e que será agora analisado, a erudição é sinal de que somos todos - os brasileiros, sem distinção de classe social - herdeiros de um legado comum transmitido pelos portugueses. Posteriormente, será mostrado como esta mesma erudição se transforma em sinal distintivo, espécie de “barreira imaterial”, compartilhada por um grupo à parte, e que tem consciência de não ser como os outros².

O elogio à herança lusitana é instrumento de valorização, por sua vez, da cultura humanista, tese defendida em diversos artigos escritos ao longo da carreira médica. Alguns desses artigos serão aqui referidos a fim de corroborar o argumento de que existem

¹ Candido, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento” in *Argumento* nº1, 1973, p.16; reeditado em *Educação na noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, pp.140-162. Este também é um dos argumentos de Haroldo de Campos em relação à poesia concreta, que teria nascido, por um lado, “da mediação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa poética, como sejam os poemas-minuto de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto...” Cf. Haroldo de Campos, “Contexto de uma vanguarda”, julho de 1960 apud Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980, Anexo 5, p.156.

² Saint-Martin, Monique de. “Une grande famille” in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 31 janvier 1980, p.6.

questões latentes por trás da provocante postura nacionalista contra os “indesejáveis entrantes”.

2.3.5. AS MUSAS E OS MÉDICOS

Em seu *Território de Epidauro*, o cronista da história da medicina lamenta o progressivo distanciamento da cultura humanista significando a substituição da herança francesa:

“...o primeiro passo para o afastamento da França foi criado pelo aviltamento progressivo do nosso ensino secundário. Tudo o que havia nele de ciência e de humanismo, no sentido de informação desinteressada das artes e das letras, da investigação do Homem e do Mundo, - foi alijado como carga supérflua (...) Importava aglutinar a título precário meia dúzia de noções sobre cada matéria, tendo em vista o objetivo único proposto ao estudante: - o preenchimento da formalidade do exame como trâmite ao ingresso nas academias superiores. Para os afeiçoados dentro dessa mentalidade prática e utilitária (...) tudo o que constitui a elevação do pensamento pelo pensamento, traço essencial do Mediterrâneo nas Artes, nas Letras e na Especulação Filosófica, - tinha de ser repudiado.”¹

O conhecimento das línguas mortas permite a tradução de obras hipocráticas, o da etnografia, por exemplo, dá a oportunidade aos médicos contemporâneos de chegar, através de pontos de vista comparativos, à medicina dos povos antigos já extintos. A história mostra a interferência na evolução do pensamento médico nas ações humanas. O conhecimento geográfico exhibe as rotas das doenças, das contaminações, nos movimentos de guerras ou de migrações. Nava encontra ainda certos vestígios de medicina árabe nas histórias de Sherazade, observações precisas acerca dos “humores” a que são submetidos as personagens de Shakespeare, além do perfil do “charlatão” em Cervantes, Le Sage e Molière. A filosofia é, segundo ele, “indispensável” para quem queira estudar a história e a evolução das idéias médicas. Não deixa de observar: uma série de patologias foi cuidadosamente representada por escultores, pintores e desenhistas de todas as épocas. Caberia ainda ao bom médico conhecer as credices populares a fim de avaliar melhor a eficácia de uma prescrição médica. Até mesmo a imaginação poética de Camões pode

¹ Nava, Pedro, “As Origens Francesas da Medicina Interna Brasileira” in *Território de Epidauro*, ed.cit., pp. 77-78. Sobre o tema ver também: Pedro Nava, “Medicina e Humanismo” in *Brasil Médico-Cirúrgico*, ano VIII, nº2-4, 1946, pp.97-102.

auxiliar na observação clínica. Basta perceber o quanto as desproporções, os monstros, o terror, a fealdade, as caricaturas acabam reproduzindo o que pode ser visto no campo da patologia, decorrente de envenenamentos, de paludismo, de péssimas condições sanitárias ou de graves alopáticas. Em *Os Lusíadas*, o médico encontra ainda referências à farmacopéia, à culinária - ou as conseqüências da falta de comida -, uma exposição da progressão dos recursos bélicos, além das diferentes lesões provocadas por cada tipo de arma e dos procedimentos cirúrgicos adotados. Para ele, alguns trabalhos de Velásquez, Brueghel, Holbein e Dürer “não devem nada às iconografias médicas”.¹

Para Nava é possível encontrar a mesma “psicologia profunda” nos livros de Freud e nos de Proust. Resumindo: “não fazem mal as musas aos doutores.”² Entretanto, a rotina das consultas, o comparecimento a congressos, a atualização permanente, além da produção excessiva de *papers*, “diluindo o bom escasso no medíocre abundante”³, conduzem frequentemente o profissional médico a um conhecimento de aplicação imediata. Para o mote da “era utilitária” contra a *formação humanista* - “não há tempo para essas coisas” - Nava elaborou uma resposta precisa: “Não se trata de uma questão de tempo, mas de gosto”⁴. Raciocínio transportado, evidentemente, ao campo literário. Não haveria na relação da literatura brasileira com a tradição humanista a imposição de um “novo” conteúdo cultural, pois trazidas pelos colonizadores, “as nossas literaturas são essencialmente européias, continuando a pesquisa da alma e da sociedade que se definiu na tradição das metrópoles. Tanto mais quanto foram transpostas à América na Era do Humanismo, isto é, quando o homem do Ocidente intensificava o contacto com as fontes greco-latinas e manifestava grande receptividade em relação a outras formas de cultura.”

¹ Nava, Pedro. “A Medicina de *Os Lusíadas*” Conferência apresentada no Real Gabinete Português de Leitura, 10.06.1961, nas comemorações do dia de Portugal, in *Brasil-Médico*, vol.7, nº 8, agosto de 1961, pp.88-101.

² Idem. “Homenagem a Aloysio de Castro”, discurso pronunciado como orador oficial da Academia Nacional de Medicina, 23.11.1959 in *Brasil-Médico*, novembro-dezembro 1959, nºs. 45 a 52, pp.555-556.

³ Idem, “Reumatologia: sua educação e seu ensino, conferência proferida no VIII Congresso Brasileiro de Reumatologia, Recife, julho de 1970 in *Brasil-Médico*, nº 1, Ano XX, vol. 85, janeiro-fevereiro 1971, p.27.

⁴ Idem, “Clássicos da Medicina: compilação e comentário de trechos hipocráticos servindo ao estudo histórico dos reumatismos através daquela coleção” in *Brasil-Médico*, nº 10, vol.75, outubro 1961, pp.207-208.

Isto não quer dizer que esta cultura não tenha sido obrigada a adaptar-se a fim de melhor exprimir “a nova realidade natural e humana”¹.

Segundo esta perspectiva teórica do final da década de 1960, que se aproxima daquela do narrador das *Memórias*, teria ocorrido no Brasil uma “ampliação do universo de uma literatura já existente, importada por assim dizer com a conquista e submetida, como a colonização, ao processo geral de ajustamento ao Novo Mundo.” Aqui a literatura praticada teria sido a expressão da “cultura do colonizador e, depois, do colono europeizado, herdeiro de seus valores, que serviu ativamente para impor tais valores contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas, que os cercavam por todos os lados.”² Também para o narrador das *Memórias*, o brasileiro é herdeiro do africano, do indígena e do português, do ponto de vista da cultura popular, mas em se tratando de cultura erudita, literária, é marcadamente tributário do que lhe foi transmitido de Portugal, seja ela portuguesa, seja originária de outras culturas europeias, como a francesa e a inglesa.

Vinculada “placentariamente” a uma tradição ao mesmo tempo forte e antiga, a literatura feita no país aprendeu a andar por conta própria. Criando-se, forjava ao mesmo tempo uma nova referencialidade para as futuras gerações. A proposição de que entre a cultura brasileira e a tradição humanista não houve imposição é *didaticamente* explicitada nas *Memórias* quando o narrador, em *Chão-de-Ferro*, aborda o período de sua *formação escolar* (outra tópica quase incontornável da prosa autobiográfica)³. Nas *Memórias*, este *lugar-comum* tem a finalidade criar a idéia de continuidade entre o que foi absorvido culturalmente ao longo da infância e da adolescência e de como o homem já maduro (o autor) transforma em matéria literária. Deixando para mais adiante a importante discussão acerca da relação estreita entre leitura e escrita, cumpre aqui observar como o narrador aborda tal “vínculo placentário”.

Como era de se esperar, o narrador faz uma verdadeira declaração de amor à cultura francesa, estabelecendo como interlocução imediata um trecho dos diários de

¹ Candido, Antonio. “Literatura e Consciência Nacional” in Suplemento Literário de Minas Gerais (edição especial do 3º aniversário), IV, nº 158, Belo Horizonte, 6.09.1969, p.8.

² Idem. *ibidem*, loc.cit.

³ Molloy, S. “El lector con el libro en la mano” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.34 e May, G. *La autobiografía*, ed.cit., pp.187-189.

André Gide: “Je me sens issus de la culture française: m’y rattache de toutes les forces de mon coeur et de mon esprit. Je ne puis m’écarter de cette culture qu’en me perdant de vue et qu’en cessant de me sentir moi-même...” (apud CF,25). Mas não reduz apenas ao plano pessoal, na medida em que transporta a primeira identificação entre Gide/o narrador e a cultura francesa para toda a sua geração: “salvo, está claro, poucas e aberrantes exceções”. Referindo-se ao tio Antônio Sales e ao professor de francês Floriano Brito, não deixa de comentar que este primeiro contato com a cultura francesa seria mais tarde complementado pelos amigos Aníbal Machado, Milton Campos e Carlos Drummond de Andrade, numa outra época de sua vida, quando lhe é apresentada uma literatura francesa mais “contestatória e revolucionária”, em *Beira-Mar*. O “espírito da época” impregnava o Colégio Pedro II:

“...em tudo se sentia a presença da França. Não foi só pela gramática de Jean-François Halbout e pelos livros adotados pelo Floriano Brito que eu e meus colegas vivíamos naquele país admirável. Mesmo nas outras disciplinas estudávamos textos franceses, em livros franceses. Nas matemáticas figurava outro Jean François, o Callet, com suas *Tables de Logarithmes (On y trouve, avec sept décimales, les logarithmes des nombres jusqu’à 108.000)*. Que grande chato! Quel emmerdeur! Dava-se o mesmo com a Geografia, a Física, a Química - com as páginas do Crosselin-Delamarche, Ganot e Manouvrier, Troust e Péchard, Remy Perrier, Pizon e Aubert. A maioria dos meninos do meu tempo, se não dominava a língua, pelo menos a arranhava o bastante para entender esses tratadistas.” (CF,25).

Uma das características do ensino literário francês, no século XIX e até o início do século XX, era o peso da retórica, que se prolongava no aprendizado da arte de bem escrever¹. No Brasil, como lembra Antonio Candido, “durante todo o século XIX (pode-se dizer até os nossos dias), o ensino da literatura se fez como mero capítulo do ensino da língua, para não escrever da gramática (...) Ensino baseado na convicção de que o gênero, não a obra, é a realidade básica, havendo-os nitidamente estanques e definíveis por características fixas, a que se deveriam ater os escritores; que as obras se compõem de partes racionalmente traçadas e o estilo é construído pela aplicação de regras, relativas à sua intensidade, variação, disposição das palavras, etc.; que existem, em suma, uma retórica e uma poética irmanadas, e a literatura é empresa racional, cuja anatomia se faz por meio de critérios fixos, constituindo verdadeiras receitas, que permitem ao iniciado

¹ Genette, Gérard. “Rhétorique et enseignement” in *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pp.25-29.

manipular por sua vez as palavras rebeldes. Assim estudaram os primeiros românticos, assim estudaram os românticos da última fase, assim estudou ainda a minha geração.”¹

Não fugindo deste compromisso, o Colégio Pedro II adotou como um de seus manuais básicos a *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet. Seguindo as teses de seus idealizadores, defensores da linguagem, o aprendizado da literatura e da língua significava “escrever bem” e, conseqüentemente, “falar e ler bem”. Literatura - brasileira, portuguesa, francesa, inglesa - difundida nos exames preparatórios de ingresso, assim como nos de admissão e no cotidiano das aulas: ditados e exercícios de análise sintática.² E era fundamental que fosse apreciada em voz alta, segundo os professores:

“...volte e vá buscar o Camões. Trouxe. Abra em qualquer lugar. Abri o voluminho um pouco antes do meio. Leia. Então li de jeito fraco e temeroso que já cinco sóis eram passados. Eis senão quando espécie de compasso heróico vai me penetrando, se me difundindo no sangue - vinho generoso! - e mais firme pude prosseguir. Num falsete que queria se canonizar, soltei e dali nós partimos cortando os mares nunca doutrem navegados. Súbito, foi como se onda alta me levasse e de peito enfunado enfrentei minha classe, cantando com voz cheia e sonora - prosperamente os ventos assoprando ... Nota 10. O favoritismo continuava.” (CF,7).

Colado ao texto camoniano, parece que esta escrita literária encontra a sua forma mais adequada assemelhando-se à fala. É também quase cantando que este trecho pode ser lido. Por sinal, a brincadeira simpática com os versos de Camões, no meio das falas encobertas do professor e da leitura de início temerosa para se tornar eufórica, tudo é apresentado ao leitor numa mesma forma, por intermédio da voz e da mímica do narrador. Quando o leitor se predispõe, ele também, à leitura do trecho em voz alta, surgem sentidos aparentemente encobertos pela leitura silenciosa. Ou, pode-se dizer, que a leitura em voz alta potencializa alguns sentidos. Veja-se, por exemplo, a cacofonia do “que já cinco”, reforçando o “jeito fraco e temeroso”, até o arrebatamento, representado nos versos camonianos estilizados em “mares nunca doutrem navegados”.

O modelo de aprendizado de leitura e de ensino de língua francesa, imitado nos países sob sua influência cultural, levavam o aluno a decifrar as letras, as sílabas e as palavras. Posteriormente, aprendia-se a deixar a voz correr por elas sem interrupção para,

¹ Candido, Antonio. “Crítica retórica” in *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, ed.cit., p.345.

² Razzini, Márcia de Paula Gregório. *Antologia Nacional (1895-1969) Museu Literário ou Doutrina?*, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1992 (dissertação de mestrado), p.29.

finalmente, conduzir a uma “leitura expressiva”, exibindo todas as sutilezas contidas no trecho escolhido. Implantado na França desde 1870, tais esquemas vão permanecer quase inalteráveis até a década de 1960¹. Método tão poderoso que vai se impregnar no narrador, por exemplo, orientando a leitura mesmo fora da aula:

“Era como se eu estivesse sendo arrastado no azul zaum dum empíreo sempre igual em que súbito surgissem - astro depois de outro - certas estrofes que cortavam como relâmpago. À sua luz, palavras secas como fruta; rascantes, como agreste; descoradas, como avena; e áridas, como ruda, atraíam-se e refulgiam da beleza nova transmitida duma à outra e então tinham sentido nascente quando vinha aos pares em agreste avena, fruta ruda ou nas combinações trinas da fúria grande e sonora e da turba canora e belicosa. Era fâisca pulando clara e imediata, do roçar de dois calhaus; eram palavras se fecundando reciprocamente como óvulos e células machas e o verso se gera e salta alegre e vivo qual campo revestido de boninas; e junta-se a outros, forma e teoria das estâncias e desenrola canto por canto o poema que avulta tanto - que só de compreendê-lo naquela noite, naquele estudo - tremi de medo da terra, da vida e de ser um bicho tão pequeno - naquele primeiro ano imenso do internato.” (CF,42-43).

As palavras assumem contornos de organismos vivos após serem examinadas, viradas do avesso e livres das primeiras impressões de mistério. É interessante notar como neste momento da narrativa não interessa ao narrador continuar explorando as palavras em seus aspectos inusitados, misteriosos por meio de associações livres, como faz em muitos outros trechos. Se, de início, parecem ganhar destinos inesperados, ao acrescentar seus complementos, a explosão aleatória de sentidos primeiramente sugerida cede espaço para combinações que visam recorrer à anarquia da exploração infantil. Associadas, cada combinação transforma o sentido que antes era particularizado, único e dependia exclusivamente das sensações do jovem explorador. Sem dúvida, juntas projetam novas singularidades. Mas agora elas dependem do texto ao qual se vinculam e cujo objetivo principal é comunicar. À imagem arbitrária sugerida pelas palavras soltas, indicativa de uma certa subversão metodológica, tão cara ao surrealismo, por exemplo, o narrador interrompe o salto, voltando ao velho amigo Camões. É assim que se pode compreender o comentário do narrador de que, de um modo geral, os alunos não escapavam do “despotismo dos livros”, onde reinavam os dicionários, as gramáticas, o teatro clássico, Virgílio, Cícero, a aritmética, a álgebra ... as *Fábulas* de La Fontaine, os *Contos* de

¹ Chartier, Roger et Hébrard, Jean. “Les imaginaires de la lecture” in *Histoire de l'édition française, Le Livre Concurrent, 1900-1950*, t. IV, Paris: Promodis, p.535.

Perrault. A escola ditava certas normas para a leitura: atividade que se tornava necessária e era pensada como uma utilidade social de caráter imediato. A partir do século XIX, o aluno se transformava numa espécie de “intermediário entre a escola e a família, um emissário do saber escrito, que se fazia penetrar em toda a sociedade através de bons livros, da educação e da instrução.”¹

Por meio da escola o aluno estaria apto a perceber o que lhe cercava, sendo também a condição necessária para a transmissão e “evolução” do conhecimento. A chave era fácil de ser encontrada, fazendo-se mostrar naturalmente na convivência “salutar” com os “grandes autores” (para além da conquista concreta que se materializava na obtenção do certificado ao final do curso). Mas somado ao saber de cunho instrumental, era de fundamental importância o seu aspecto moral:

“...um outro livro de leitura francesa, parece que o de Toulet, não me lembro bem, mas onde, certo, estavam as histórias do menino exemplar (*Le soleil vient de se lever et le petit Paul est déjà debout, un arrosoir à la main*) e do menino gabarola (*Moi, je suis brave - disait Martial - quand je serai grande j' irai à la guerre et je serai général*).” (CF,3).

O narrador das *Memórias* talvez quisesse se referir a E.Toutey, para quem a instrução - e a leitura, o seu grande suporte - eram tesouros a serem conquistados pelo aluno. O saber seria apenas alcançado através da leitura e, neste sentido, o livro se tornava o instrumento útil para atingi-lo². Ademais, preservavam-se os clássicos na medida em que seriam os únicos capazes de desviar os jovens das “más” leituras. Mas não se tratava de uma leitura feita de modo confuso e desordenado. Aprendia-se a “ler corretamente”, dando expressividade à intenção do autor, pois ela só estaria completa se fosse bem compreendida. Cabia, portanto, ao professor “seguir e dirigir” a leitura feita pelo aluno, “dar explicações sobre os autores”. De fato, estava em jogo a “la correcte interprétation du texte, la production d'un sens autorisé, canonique, contrôlé (...) Ici, l'idéologie de la littérature qui ne voit dans les textes qu'un sens possible, restitué par la critique, croise les interprétations anciennes de la lecture trop libre, toujours menacé par le contresens ou

¹ Idem, ibidem, loc.cit.

² As *Lectures primaires* de E.Toutey foram reeditadas dez vezes entre 1905 a 1930. Idem, ibidem, p.534.

l'aberration.”¹ Não surpreende, portanto, que esta fosse também uma das características do ensino do Pedro II, como lembra o narrador:

“Doesse a quem doesse, cada lição, além da gramática na ponta da língua, constaria da leitura de quinze versos do *Théâtre Classique*, dilatáveis até o ponto final; dos versos irregulares contidos no trecho; de sua tradução potável sem aquela merda de depois-depois e pourquoi-porque - PARCE QUE ! ao primeiro erro - o zero em aplicação doravante inseparável do zero em comportamento pois, terminava ele, mal traduire c'est mal se conduire ! Aquilo foi um deus-nos-acuda.” (CF,30).

Tanto a Igreja quanto a Escola, cada uma a seu modo e durante muito tempo, procuraram afastar o leitor incauto (crianças e adultos, portanto) de livros que julgavam deturpadores de caráter ou capazes de conduzir o leitor por caminhos pouco recomendados. Às censuras orais acrescentavam também a força da ilustração. É o que se pode notar na imagem de Cervantes, impressa no manual escolar francês *Lisons!*, editado entre 1911 a 1929, quase enlouquecido, como se tivesse perdido o controle sobre si próprio. As histórias dos romances, por muito tempo, foram condenadas tanto pela Igreja quanto pelas instituições escolares porque teriam a capacidade de arrastar o leitor até lugares desconhecidos, fazendo com que “perdesse a noção do certo e do errado”, do “verdadeiro” e do “falso”. A Igreja, por exemplo, chegou a editar o *Index Librorum Prohibitorum*, orientando por muito tempo (até o século XX) os párocos a exercer a censura sobre os livros lidos por sua comunidade². Em termos escolares, o controle da leitura significava a orientação dos alunos para a “boa leitura”. Segundo os pedagogos, não ler nada não era tão pernicioso quanto “ler mal”. A escola se empenhava, portanto, que seus alunos “não se perdessem de si mesmos” ou que lhes fosse destruída a inocência. Na prática, significava o ensino da leitura em voz alta: exercício para os futuros leitores entreterem seus familiares após o jantar. A leitura em voz alta permitia tanto controle, por outra pessoa, do que era lido, conduzindo de perto o iniciante na entonação, na empostação da voz, para agradar seus ouvintes, quanto evitava também a “vagabundagem individual”³: “Em casa de Ennes de Sousa os jornais eram lidos alto, à noite, em roda da

¹ Idem, ibidem, p.536.

² Idem, ibidem, p.530 (a reprodução da imagem do Cervantes enlouquecido) e pp.531-533 (sobre o controle da leitura feito pela Igreja).

³ Idem, ibidem, p.535.

mesa, e por eles tínhamos notícias dos horrores por que passava o Rio de Janeiro naquele período terrível [1918, a gripe espanhola].” (CF,201).

As horas vagas, destinadas aos estudos, eram preenchidas pelo jovem estudante por livros emprestados à biblioteca do colégio: Herculano, Camilo, Castilho. Porém, dentre o que era apresentado aos alunos, havia os preferidos do narrador, aos quais foi “fiel” em incontáveis releituras, vivenciadas como verdadeiras aventuras pessoais. Tornaram-se seus “quatro amigos”, com os quais se distraía, chegando até mesmo a “sonhar”: *Os Lusíadas*, o *Théâtre Classique* de Régnier, a *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet e o “irreal, o inimaginável *Atlas* de Crosselin-Delamarche.” (CF,42). Os quatro apresentados e comentados nessa ordem, um interligado ao outro: os versos de Camões misturados à prosa do narrador vão se entrelaçar às personagens, aos cenários e às histórias de Racine, Corneille e Molière, que, por sua vez, abrirão a passagem para os poetas românticos mineiros, os inconfidentes, voltando à literatura portuguesa. A fronteira entre a leitura, o vivido, as personagens literárias, as palavras, os colegas torna-se quase imperceptível:

“Eu erguia olhos aflitos para ver como estava naquilo tudo [nas batalhas do *Parnahyba*] o nosso Garcindo - Atahualpa Garcindo Fernandes de Sá - neto do herói, no convés de sua carteira e lendo também a *Anthologia*. Chamava baixo. Psiu! Atahualpa ? Ele já olhava rindo, olho vivo, dentre branco, muito moreno, cara de sertanejo, Era aquilo mesmo: o sertanejo é antes de tudo um forte. E lá pulava eu para a página de Euclides.” (CF,45).

A exaustão levava o jovem leitor a empreender outras viagens, vagar por céus, oceanos, continentes. Partindo dos planetas, das constelações, vagava depois pelo Egito antigo; através das palavras de Virgílio e de Dante vistoriava o império romano, “a velha Grécia”, a Europa, até chegar por fim e quase adormecido ao

“Porto Seguro. Era o Brasil. Não na sua expressão apenas gráfica, geográfica - mas na viva, da sua continuidade. Eram aqueles meninos de várias cores se amalgamando na fraternidade do Colégio. Eram os garotos usando os nomes com trezentos, duzensots, cem anos de nossa história - nomes da Colônia, do Império, da República - que eles iam passar par adiante.”(CF,50).

O didatismo da longa passagem (da página 45 até a 50) não empalidece a sua beleza. Vaga-se com o narrador, acompanhando aí o jovem leitor no seu entusiasmo (com

a voz do narrador amalgamando tudo). Um verso de um poema, a referência da cena teatral, a menção aos símbolos da jovem nação - Iracema, Peri, Ceci, o sertanejo: autores e personagens cuidadosamente escolhidos. Trata-se de um encadeamento em que o método de ensino europeu é, por um lado, um modelo de critério e organização - o ensino da língua através da literatura - mas, por outro, induz a um modo de pensar a literatura como o espaço onde se confundem “o que vem de fora” e o “genuinamente nacional”: basta notar que após a citação de um trecho de *Athalie*, de Racine, o leitor é atirado a uma nova citação, agora tratando de Minas, o “berço das idéias liberais (...) que deste os primeiros mártires à causa da independência nacional”. (CF,44). Epígrafe, por sua vez, que abre o comentário do narrador a respeito da *Antologia Nacional*:

“Minha Antologia Nacional (que era a sexta edição de 1913) já abria sozinha na página 60 e era abrasando meu coração ao verbo de Francisco Otaviano que começava minha viagem prosa e verso língua nossa.” (CF,44-45).

Repousa ao lado de uma das produções culturais francesas mais características, o teatro clássico, um manual de literatura que empreendeu de modo consciente uma campanha de nacionalização da cultura brasileira. Ao mesmo tempo em que Fausto Barreto e Carlos de Laet tinham a intenção de afastar o aluno de “obras corruptoras”, davam cada vez mais espaço, no universo de literatura de língua portuguesa, àquela feita no país e, mais especificamente, às de cunho nacionalista. Os autores da *Antologia Nacional* valeram-se dos preceitos tradicionais europeus de ensino e da concepção da literatura ao adotarem, como critério de edição, a língua, no caso, a portuguesa. Nesta chave, cabia tanto a literatura produzida em Portugal quanto no Brasil. No entanto, procuraram também inovar, na tentativa de fugir de um mercado dominado completamente pelo livro português. Diferente, tanto dos manuais contemporâneos, quanto dos anteriores, foi invertida a ordem de apresentação dos autores da antologia, privilegiando uma cronologia decrescente, ou seja, dos contemporâneos para trás. Assim, apareciam, em primeiro lugar, os autores brasileiros e, em seguida, os portugueses.

Dentre as suas quarenta e três edições, num período de setenta e quatro anos (1895-1969), o narrador das *Memórias* menciona ter estudado na sexta edição. Edição diferente, por exemplo, da qual se serviu Manuel Bandeira. Nesta, a segunda, ainda

figuravam, em maior número, autores portugueses em relação aos brasileiros (45 para 33). Ao contrário daquela de 1913, na qual havia uma quase simetria, 50 autores portugueses para 49 brasileiros. Fausto Barreto e Carlos de Laet acreditavam demonstrar a recusa da tese de independência literária brasileira anterior a 1820: a literatura nacional era, para eles, o conjunto da produção literária do Brasil e de Portugal, pois em ambas a língua era a portuguesa. Mas dão a perceber, ao mesmo tempo, a força dos românticos como depositários da idéia de um patriotismo nacionalista, além do culto positivista dos heróis¹. Não por acaso, nos textos escolhidos de autores brasileiros, que invadirão o imaginário dos alunos do Pedro II, sobram descrições da exuberante paisagem tropical, em tom de exaltação, assim como de seus habitantes, além da retidão de caráter, lealdade e honradez dos índios, elementos que com o passar dos anos se tornam verdadeiros símbolos do “caráter brasileiro”. Os textos são acompanhados por pequenos ensaios bio-bibliográficos: a biografia dos autores, homens ilustres da vida cultural do país, serve também de modelo a ser seguido pelo aluno. Influenciando a formação dos estudantes, são apresentados os padres, os poetas, os políticos ao lado de trechos de suas obras escolhidas, nos quais não faltam ensinamentos morais e religiosos, ao lado de uma forte temática de cunho nacionalista. Deste modo, foi ensinado ao aluno - e o memorialista parece repetir -, que existe uma relação umbilical entre a produção cultural portuguesa, brasileira e francesa e, portanto, em relação às culturas européias, a cultura brasileira não incorporou nada que não lhe fosse “natural”. Por outro lado, a idéia de valorização de algo genuinamente brasileiro não significa rompimento com essa tradição, ao contrário, trata-se de reforçá-la. Mas, paralelamente, o narrador não deixa de acentuar, como já foi mencionado acima, que a cultura brasileira construiu para si mesma um pólo de referências constituído de obras e autores brasileiros, em relação aos quais as gerações seguintes vêm necessariamente se reportando.

Resta agora saber qual o significado desta valorização da tradição humanista na base da tradição cultural brasileira nos anos 1960-1970 em comparação, por exemplo, à imagem da tradição construída nos anos 1930 (a que parte da crítica tende a vincular o pensamento de Nava). A mais poderosa semelhança entre as duas gerações talvez seja a

¹ Razzini, Márcia de P.G., *Antologia Nacional (1895-1969) Museu Literário ou Doutrina?*, p.80 e p.85.

preocupação com a “realidade brasileira” e, como consequência, uma imensa suspeita em relação às “idéias importadas”.¹

Na década de 1930, ser brasileiro significava, antes de tudo, a necessidade de fixação de uma cultura e esta, por outro lado, ajudava na formação de uma comunidade nacional. Neste período, o intelectual teve um papel fundamental na articulação da idéia de “realidade brasileira”, unidade nacional e na defesa da cultura brasileira. Sem mencionar aqui a função aglutinadora do Estado. A partir de sua posição privilegiada na sociedade - e que era a do poder - os intelectuais responderam ao chamado para sustentar teoricamente a “defesa da cultura nacional”. Os intelectuais e os tenentes imaginavam-se avalistas da unidade nacional porque se percebiam acima das demais classes sociais; a chancela era dada pela exibição de títulos: a posse de um saber valorizado, tanto por quem os exibia, quanto pelos espectadores com os quais procuravam identificar-se². Os intelectuais foram, então, compelidos à ação como se tivessem recebido uma “missão”; responderam-na porque se sentiam vocacionados “naturalmente para representar a nação”³. A defesa da cultura nacional esteve na esteira dos debates políticos da época e acabou se traduzindo no fortalecimento do Estado⁴, na medida em que ele se revelou o aglutinador e o gerente tanto do discurso quanto de ações voltadas para o fortalecimento da “unidade nacional”, visando o enfraquecimento do poder das oligarquias regionais.

O período “desenvolvimentista”, marcado principalmente após o suicídio de Vargas (agosto de 1954), abre outras perspectivas à tese da defesa nacional. Por um lado, grupos de esquerda vão se alinhar a favor da ativação crescente dos movimentos populares e da resistência ao imperialismo norte-americano. Por outro, contra estes “nacionalistas” se opõem os que preconizam uma relação mais conciliatória com os EUA e, ao mesmo tempo, inquietam-se com a movimentação popular. Neste lado estão os militares da Escola Superior de Guerra que elaboram a “doutrina de Segurança Nacional”,

¹ Pécaut, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*, ed.cit., p.181.

² Idem, *ibidem*, pp.30-31.

³ Idem, *ibidem*, p.139.

⁴ Idem, *ibidem*, p.93 e, numa perspectiva crítica ver Mário de Andrade, “O Movimento Modernista” in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Ed., s/d, p.244: “Mas para um número vasto de modernistas, o Brasil se tornou dádiva do céu. Um céu bastante governamental”. Sobre o tema ver também: Miceli, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

a um só tempo anti-subversiva e favorável à industrialização¹. Com o passar dos anos, esses dois posicionamentos vão se acirrando. Paralelamente, ocorre uma mudança no perfil dos intelectuais brasileiros. Após a metade da década de 1950, eles não desejam apenas “pensar” sobre os problemas do país, acreditam que devem se engajar nos negócios públicos². Intelectuais alinhados ao amplo leque nacionalista e popular - do ISEB, do PCB, dos movimentos católicos - passam a reivindicar de modo diferenciado o direito de falar em nome do “povo”. De modo diferenciado porque uns viam-se como “indivíduos conscientes” que tinham o dever de esclarecer o “povo”.

Dai a crítica aos membros do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) de elitismo³. Outros, pertencentes aos CPCs (Centros Populares de Cultura), pretendiam ser o “povo”. Nas palavras de Ferreira Gullar: todos se redescobrem como “os demais trabalhadores, [responsáveis] pela sociedade que ajudam a construir diariamente.” Não significa que não teria havido, segundo Pécaut, dificuldades em estabelecer um “contato com as massas”, devido à falta de “estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas.” O didatismo, a submissão da prática à teoria, a intervenção de cima para baixo foram algumas das críticas feitas às ações culturais dos militantes comunistas e, em especial, dos CPCs. Já o MCP (Movimento de Cultura Popular), criado por Paulo Freire em 1960 e o MEB (Movimento de Educação de Base), fundado em 1961, tinham por finalidade o engajamento da juventude católica com as “bases”. A preocupação fundamental desses movimentos foi reconhecer as diferenciadas manifestações culturais populares, rejeitando, portanto, a idéia presente nos dois grupos acima citados de uma cultura única, “seja ela política, ou inscrita no caráter brasileiro.” Chocam-se então com a “ideologia da cultura brasileira” por expor abertamente a “divisão de classes”⁴, que vinha sendo escamoteada na noção generalizante de “povo”.

¹ Pécaut, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*, ed.cit., pp.101-102.

² Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*, ed.cit., p.154.

³ As próximas observações são baseadas em D. Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil*, ed.cit., pp.155-172.

⁴ Questão deixada de lado pelo PCB, na metade da década de 1930, passando a pregar a aliança com a burguesia nacional contra o imperialismo (inglês ou americano) cf. Paulo Sergio Pinheiro, *Estratégias da Ilusão*, ed.cit., p.295

Do conjunto pode-se perceber que pairava sobre a intelectualidade de esquerda neste período, assim como sobre a geração de intelectuais de 1930, uma preocupação com o engajamento de sua ação no campo social, político e cultural¹. Mas a deposição de João Goulart e o golpe militar, no plano interno, e a Guerra Fria, no externo, serão os responsáveis por mais um fracionamento de grupos que até então pareciam coesos. Logo no início, por exemplo, Carlos Lacerda, que se imaginava o futuro presidente, recebe uma rasteira dos militares, envaidecidos com as novas funções. No final da década, a “frente ampla” de esquerda vai se dividir entre o grupo da “patrulha ideológica” e os que vão trabalhar para os órgãos governamentais, entre os que apóiam o tropicalismo e os que são contra ... Uma das conseqüências é a reformulação das teses em torno da defesa do nacional. Se o golpe militar foi articulado contra a possível ameaça externa comunista, do ponto de vista dos grupos de esquerda, a valorização da cultura popular e da tradição cultural brasileira significava, por outro lado, desalienação². Valorização transformada em antídoto contra a “massificação cultural” perpetrada pelos militares em associação com os EUA. Mas, para alguns críticos, essa valorização jogou água no moinho dos militares, pois sustentava uma atitude que poderia muito bem ser absorvida pelo regime.³

Se no começo da década de 1960, havia uma hegemonia cultural dos grupos de esquerda, após o golpe e nos anos seguintes, percebe-se que a estratégia dos militares foi a de deixá-los falando entre si enquanto grande parte da população não desgrudava os olhos da TV⁴. Deve-se levar em conta, também, a ação da censura, as prisões, os exílios enfrentados por um número razoável de intelectuais após 1968. A partir da metade da década de 1970, amplia-se programativamente a interferência do Estado sobre todas as atividades culturais através da cooptação dos intelectuais de esquerda para trabalhar na FUNARTE, na Embrafilme, nas Secretarias de Cultura⁵, que passam a produzir, no

¹ Carlos Heitor Cony, em crônica de 23.05.64, pede revolta e pronunciamento dos intelectuais contra o “regime opressor” instalado no país pela “quartelada de 1º de abril”. Cf.: “A Hora dos Intelectuais” in *O Ato e o Fato*, ed.cit., pp.100-101; Roberto Schwarz chama a atenção para a reação ao golpe por parte dos artistas ligados ao teatro - *Opinião, Arena e Oficina*, cf. “Cultura e Política” in ed.cit.

² Basta observar, apesar das diferenças, as ações e os discursos dos CPCs, dos Movimentos Católicos e de publicações tais como a Revista *Civilização Brasileira*, além dos trabalhos teóricos de sociólogos da USP, por exemplo.

³ Sússekind, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, pp.14, 28, 36-38.

⁴ Schwarz, R. *op.cit.*, pp.62-63; Sússekind, Flora, *op.cit.*, pp.13-14.

⁵ Sússekind, F. *op.cit.*, p.21.

entanto, um material de consumo rápido e fácil: outro fator de divergência entre os grupos de esquerda. O vazio de informação originado pela ação da censura sobre os meios de comunicação, espetáculos teatrais e músicas¹ contribui para a ampliação do mercado editorial (até então pouco censurado e, portanto, “mais livre”) e do público leitor por volta da década de 1970.²

Bau de Ossos, de Pedro Nava, lançado em 1972, fez parte desse *boom* editorial, tornando-se um *best-seller* imediato³. Leitura para uma parcela da classe média que vê ampliados não apenas o seu poder de compra como também o acesso a faculdades que começavam a pulular pelo país. Mas abertura do mercado significou também a importação (ou a produção) de um material cujo “elemento estético” estava reduzido ao mínimo. Passava-se de uma fase da cultura caracterizada pela “segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total.”⁴ Ora, é justamente aí que reside a crítica do narrador das *Memórias*. Existe no seu comentário, como na análise de Antonio Candido, uma clara distinção entre empréstimos culturais positivos e perniciosos. Estes últimos entram no país favorecidos pela ampliação do mercado formado por um público massificado, recém ou pouco alfabetizado, que deixa de valorizar suas tradições culturais, para consumir “uma espécie de folclore urbano que é a cultura massificada (...) uma catequese às avessas...”⁵

São estes, segundo o narrador, os “indesejáveis entrantes” que afastam o brasileiro de sua “tradição humanista”. Não se trata, como se poderia pensar a princípio, apenas de saudosismo. Comentando as constantes descaracterizações das ruas do Rio de Janeiro, Nava afirmou certa vez: “tenho uma atitude de inconformismo diante de uma situação de anti-cultura, e diante da destruição de imagens que gravei, com que tive meus primeiros contatos.”⁶ A sugestão do narrador é a de que o brasileiro aprenda com os norte-americanos a equilibrar em sua cultura os elementos estrangeiros que a ela se somam. Preservando, por um lado, a “harmonia biológica e unidade de pensamento”, baseados

¹ Idem, *ibidem*, pp.20-21.

² Arriguetti Jr., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: o Romance Brasileiro Recente” in *Achados e Perdidos: ensaios de crítica*, São Paulo: Pólis, 1979, p.105.

³ Aguiar, Joaquim Alves de. *Espaços da memória*, ed.cit., p.206, nota 5.

⁴ Candido, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”, ed.cit., p.12.

⁵ Idem, *ibidem*, p.11.

⁶ Entrevista de Pedro Nava a Olívio Tavares de Araújo, *Revista Veja* (Páginas Amarelas), 17.04.74, p.4.

numa seleção em relação ao que lhe vem de fora e, por outro, adotando o “mesmo calculismo com que esse povo admirável e odioso estabelece o valor nutritivo de sua comida ...” (BO,206). Evidentemente, existe também nessa análise a concepção latente de que o público menos culto é mais suscetível a produções culturais de pouco ou quase nenhuma elaboração formal. Consumo fácil significava apelar para um conteúdo já conhecido pela “massa” e repisá-lo para vender bastante.

Nava tinha a noção clara de que o público de um modo geral não era constituído por uma massa uniforme, indiferenciada. Sabia que para atingi-lo deveria elaborar seu texto segundo níveis variados de expressão. Seus pares, os intelectuais, os escritores, os artistas, os médicos lerão as *Memórias* segundo uma perspectiva diferenciada daquela em que se encontram os estudantes ou os avós desses estudantes, para quem sempre os livros de memórias se tornam presentes de aniversário. Existem, ainda, os aficionados por autobiografias, os historiadores da cultura, os antropólogos, os historiadores da história da medicina no Brasil... Pode-se notar que Nava tinha esta percepção estratificada da sociedade e, conseqüentemente, de seu público, pela leitura de um artigo médico em que discute a reumatologia, sua especialidade.

Na mesma época em que se dedicava a suas memórias, não deixou de escrever seus artigos médicos. Num deles procurou demonstrar como o médico poderia agir para que a reumatologia fosse conhecida a fim de evitar sofrimentos de pacientes e gastos desnecessários do poder público. Para ele, a luta por uma pesquisa nacional e pela educação deveria atingir tanto médicos quanto leigos. Em primeiro lugar, repisa a tese, tantas vezes comentada em suas memórias: o médico deve confiar menos em aparelhos e mais em seus sentidos, pois deles dependerá um diagnóstico preciso. Não basta, portanto, um conhecimento restrito da especialidade, pois existem regiões limítrofes, doenças que começam parecidas e de cujo desconhecimento preciso pode levar ao erro e, conseqüentemente, a um tratamento equivocado. O reconhecimento de um reumático significa dizer que ele será sempre “um doente *crônico, incurável*, entretanto, *controlável e recuperável*. Essas condições especialíssimas geram situações de tratamento altamente diferenciadas - impossíveis de serem levadas a cabo num ambulatório ou numa Clínica Médica (...) A Educação Reumatológica deve dirigir-se a três categorias de pessoas. Primeiro, ao pessoal médico, isto é, estudantes de medicina, aos médicos práticos, aos

médicos de especialidade limítrofe e concorrente, aos futuros especialistas e à autoridade sanitária. Em segundo lugar, ao pessoal auxiliar ou paramédico (...) Em terceiro, ao leigo, ou seja, o grande público, em geral, como elemento da opinião; o doente; o cliente; a autoridade governamental.”¹

Como orientar o grande público? Sem contar a ironia de a autoridade governamental fazer parte do grupo mais desinformado, para Nava, o melhor modo de informá-lo é por meio de impressos, folhetos destinados aos doentes e aos leigos em geral. Se o público é cotidianamente bombardeado por notícias sensacionalistas lançadas em jornais ou revistas, o médico deve obrigar-se a desfazer credices, medos, minar oposições, restando à classe médica orientar os leigos por meio de “folhetos, brochuras, livros, figuras, postais, histórias em quadrinhos e comunicados aos jornais - fica o reumático informado (...) sobre sua doença, do que ele precisa fazer para cooperar com o médico, de suas possibilidades de controle, recuperação, necessidade de tratamento, prevenção de relapsos etc.”² E complementa: basta seguir, adaptando, o exemplo do que têm feito os médicos norte-americanos. Quanto às autoridades governamentais, a ação médica se dá através das autoridades sanitárias ou em momentos solenes, nos quais os membros do governo ou seus representante são “compelidos a ouvir”. Ademais, o médico pode promover “palestras destinadas aos pacientes e seus acompanhantes” nos hospitais em que trabalham. Atitude tomada pelo próprio Nava enquanto esteve na chefia do Serviço da Policlínica Geral do Rio de Janeiro. Além dessas estratégias, existem os livros “cuja leitura prolonga a presença do médico e alonga a consulta”, ensinando os pacientes a conviver com a doença. Os médicos devem lançar mão de todos os meios de comunicação disponíveis, imprensa em geral, imprensa médica de divulgação, rádio, televisão, até mesmo propaganda “pelo cinema educativo”: “só assim levaremos o público a entender que os reumatismos são uma calamidade brasileira tão nefasta quanto aquelas outras que nele já se encontram receptividade e compreensão, como a malária, a esquistossomose...”³

¹ Nava, Pedro. “Reumatologia: sua educação e seu ensino”, Conferência proferida no VIII Congresso Brasileiro de Reumatologia, Recife, julho de 1970 in *Brasil Médico*, Ano XX, nº 1, janeiro e fevereiro de 1971, vol 85, pp.18-27, todas as citações acima: p.22 (grifos do autor).

² Idem, ibidem, loc.cit.

³ Idem, ibidem, p.25.

Em segundo lugar, do mesmo modo que se definem as enfermagens cardiológicas, ortopédicas, dentre outras, seria necessário que as escolas de enfermagem procurassem criar condições para formar especialistas no atendimento de reumáticos. Por fim, para ele, o ensino da reumatologia deve variar de acordo com a posição do médico, quer se trate de um estudante ou daqueles cujas especialidades são limítrofes à reumatologia, quer se trate de especialistas. A didática reumatológica deve, ainda, ser apoiada tanto por um serviço ambulatorial constante, quanto por aulas teóricas e práticas. No fundo, para Nava, todos eles devem aprender “que os reumatismos, na maioria, não são curáveis...” O conhecimento, por parte do corpo médico em geral, de que o reumatismo é uma doença que requer seqüência no tratamento, previne seqüelas e impede o surgimento de inválidos: “Se ignora, diagnostica errado, trata errado e prognostica errado. Se comete êsses erros, aumenta as despesas de seus pacientes e sobrecarrega a comunidade com os futuros incapazes que êle ajudou a fabricar por displicência, incompreensão, ignorância ou má cobiça.”¹

Se para os estudantes de medicina já existem em várias instituições de ensino disciplinas de reumatologia, o esforço dos especialistas deveria ser, segundo Nava, pela criação de cursos de pós-graduação, além de lutar por programas curriculares menos díspares entre as regiões do país. No programa de formação do médico, deve constar também a freqüência a reuniões anuais, conferências, nas quais os “reumatólogos e outros especialistas de vários ramos estudam os confins das suas e os pontos de contato com as especialidades alheias.”² Para ele, a Sociedade Brasileira de Reumatologia teria o dever, portanto, de utilizar todos os recursos educativos de que dispõe para atingir a todos, ensinando e esclarecendo sobre o que é a especialidade, o que são os doentes e “sobre o que êles representam de sofrimento individual e de desgaste de tempo e dinheiro no seio de nossa população.”³

Deste modo, caberia a quem detém o conhecimento a iniciativa de combater as credices, os sensacionalismos, as informações equivocadas a que é sujeito o público em geral. O especialista deve transmitir “informações úteis”, orientar, esclarecer, ser uma voz ativa no combate às mistificações empreendidas tanto por médicos mal-formados quanto

¹ Idem, *ibidem*, p.24.

² Idem, *ibidem*, p.26.

³ Idem, *ibidem*, p.27.

por leigos que criam, segundo Nava, “*medical-fictions*”. Fica evidente no artigo o reconhecimento de que para cada tipo de público, para o qual o esclarecimento sobre a doença se dirige, corresponde um modo peculiar de elaboração da mensagem, além da atenção na escolha do veículo a ser utilizado - para o leigo, cartazes, folhetos, mensagens em rádios e pela televisão, para os médicos, especialistas ou não, cursos, conferências, imprensa especializada -, acreditando também no dever do médico de se engajar no ensino e no esclarecimento de sua especialidade.

Isto quer dizer que o saber, antes restrito a um grupo de especialistas, deveria ser disseminado, compartilhado por todos numa ação inteligente contra um mal físico que é também social. Para tanto imagina uma ação conjunta, mas diferenciada, ou seja, de acordo com o nível de conhecimento das pessoas envolvidas: cada um oferece o que é capaz, com o intuito de sanar um efeito da desorganização social responsável pelo sofrimento de pacientes, pela angústia de seus parentes, pelo temor de médicos e enfermeiros e por gastos exorbitantes de toda a sociedade. Para no artigo a idéia do acesso comum a um bem comum para que não apenas a vida do doente seja melhor, mas também a da sociedade: conhecimento bem aplicado diminui o sofrimento individual e evita gastos públicos, tornando a sociedade mais justa. Trata-se de uma proposta para a ação conjunta, para a conquistas de resultados positivos. Ao mesmo tempo, é uma crítica à idéia de ação isolada e desarticulada, que dificilmente atingiria os mesmos fins.

Como se vê, há profundas semelhanças entre as idéias lançadas neste artigo e as sugeridas ao longo das *Memórias*. Em primeiro lugar, a forte sugestão de que um conhecimento comum pode e deve ser compartilhado e que este melhorará a vida tanto do ponto de vista individual quanto em relação à sociedade. É através da educação em diferentes níveis que este saber antes restrito é posto em circulação. Nava não imagina, portanto, uma identidade dada *a priori* entre os grupos envolvidos nesta ação: cada um oferece e recebe segundo a sua capacidade. Mas todos se envolvem com o intuito de promover um “aprimoramento” a um só tempo individual e coletivo. É por meio dessa ação conjunta que acabam se igualando.

Nas *Memórias* o narrador parte da idéia de que os brasileiros compartilham, em maior ou menor grau, a mesma formação humanista trazida pelos portugueses - o narrador exemplifica através de sua história familiar, para convencer o leitor de que ela poderia ser

também a sua. O narrador propõe um ponto de contato entre quem fala e quem lê. Num primeiro momento, por estar baseado na crença de que ele fala para seus pares: intelectuais, médicos, pintores, artistas, todos com um profundo conhecimento de nossa tradição humanista e da história do país. Afirma ao mesmo tempo que não passa de um brasileiro como outro qualquer, identificando, dessa maneira, o primeiro grupo com o segundo, o público em geral. Por meio deste raciocínio, o narrador não está popularizando o que diz, nem mascarando a posição social à qual pertence, como se poderia pensar a princípio. Ele convoca o leitor, que recebe a história de vida narrada como se também fosse a sua, a tomar consciência de que faz parte de um todo social. Para tanto, recorre à velha tese da formação racial, redimensionada nos anos 1930, pois ela ainda permaneceria até hoje em nossa sociedade como suporte das diferenças sociais: “racialmente, minha gente é o retrato da formação dos grupos familiares do país (...) família de várias cores, com altos e baixos, com todas as fortunas. Nela tem sertanista preador e índio preado, negreiro e quem sabe ? negro também; conspiradores e delatores, oposicionistas cheios de brio e situacionistas sem vergonha, heróis e desertores, assassinos e vítimas - tudo emaranhado na história do Brasil...” (BO, 214). A elite, portanto, deve reconhecer que a sua formação racial, a base ainda, segundo Nava, da diferenciação social, não está tão distante daquela do público em geral, na medida em que é tão confusa e nebulosa a sua origem: “Dos meus dezesseis tataravós - desconheço cinco...” (BO,212). Do mesmo modo, o público em geral compartilharia com a elite, mas de modo diferenciado, a mesma herança humanista. Ideal, sem dúvida, que não se realiza na prática. Trata-se de uma visão utópica, uma espécie de projeto para o futuro, e não uma volta para a organização social brasileira anterior à república.

É justamente na postura do intelectual em relação ao povo que se pode notar o quanto o trecho acima destacado das *Memórias* está em ressonância com o período em que foi escrito e não com o pensamento em voga nos anos 1930. Isto não quer dizer que Nava estivesse preocupado em subordinar sua escrita às questões do momento. E apesar de apreciar muito Montaigne, não escrevia apenas para seus pares. Além do mais, se existiu a intenção inicial de escrever *Baú de Ossos* apenas para o entretenimento familiar (outro *lugar-comum* da prosa autobiográfica), conforme inúmeras entrevistas, a posteridade também lhe parece bem distante: “pobre homem” viveu neste século XX e,

principalmente, no Brasil. O diálogo é com o homem de seu tempo, do presente, mesmo quando fala de seus ancestrais. É para ele que constrói um discurso verídico que demanda, acima de tudo, uma recepção “honestá” por parte do leitor.

O leitor deve ser honesto consigo mesmo porque é obrigado a perceber, convencido pelo narrador, evidentemente, de que este, cercado por inúmeras informações precisas sobre sua família, conhecedor de suas origens burguesas e até européias (branca, bem entendido), ainda é capaz de encontrar tantos pontos obscuros em sua genealogia, imagine então o leitor despreparado! Muito provavelmente, a sua história familiar teria bem menos “galhos documentados”, abrindo caminho para a hipótese do sangue mouro ou judeu dos ascendentes longínquos ou uma ou outra tataravó negra ou índia. É como se o narrador dissesse para o leitor que a imagem do espelho em que ele se reconhece é muito parecida com a do povo em geral. Assim, a genealogia, que pode ser vista como uma demanda da própria prosa autobiográfica, transforma-se nas *Memórias em romance familiar*: por sua vez, em seu bojo encontra-se uma clara proposta de convocação das elites para atuar na transformação do quadro social de privilégios e de discriminações de toda ordem¹. Paira tanto no artigo sobre a reumatologia acima discutido, quanto ao longo da prosa das *Memórias*, um certo iluminismo humanista. Idéias disseminadas por José Oiticica², professor de Nava no Colégio Pedro II: “...Politicamente sou um socialista. É como me sinto, depois de ter sido anarquista durante quase toda a minha vida, como foi a minha geração de colegas do Pedro II. Os alunos deste colégio no meu tempo, quando Oiticica era professor, eram quase todos socializantes. Os que se interessavam já pelo problema social eram anarquistas (...) Depois muitos anarquistas se disciplinaram, virando ora para a direita ora para a esquerda. Eu optei pelo socialismo para fugir do idealismo do impossível, da quimera que é o anarquismo.”³ Assim como aquelas decorrentes do convívio com Cavalcanti Coutinho.⁴

¹ O narrador chega a referir-se à “revolução” (CP,46), sem um aprofundamento da questão.

² Oiticica, José. *A Doutrina Anarquista ao alcance de todos*, 2ª ed. fac.similada, São Paulo: Econômica Editorial, 1983 (original de 1925), pp.81-82.

³ Entrevista de Nava para o jornal *Última Hora*, 10.06.83 apud Raimundo Nunes, *op.cit.*, p.410.

⁴ Em entrevista, afirmou sentir-se muito marcado “por Rodrigo Duque Estrada, amigo de Coutinho Cavalcanti, que havia organizado uma espécie de célula [na década de 1930] no interior de São Paulo. Cf.: *Pasquim*, ed.cit., p.14

Este projeto de convocação está baseado na crença da igualdade entre os homens, sem que isso signifique a anulação das diferenças de suas aptidões e necessidades. Há também a idéia de uma colaboração mútua com o intuito de diminuir os sofrimentos individuais e, no limite, as desigualdades sociais. Esta está baseada na crença de que o saber compartilhado tornaria a sociedade mais justa; além da idéia de que o intelectual deve agir na transformação da sociedade porque deve se reconhecer como povo. Esta tese compartilhada por parte dos grupos de esquerda na década de 1960 e oriunda da consciência do subdesenvolvimento do país. A proposta do narrador das *Memórias* é a de uma espécie de “aliança nacional” contra a massificação cultural. Esta construção ideológica difere daquela elaborada pelos intelectuais nos anos 1930 pelo reconhecimento de que eles, assim como toda a população, não passavam de vítimas da situação política e econômica pela qual passava o país: perdiam espaço de trabalho nas revistas de histórias infantis, com a importação de quadrinhos norte-americanos (Congresso de Escritores, em 1945), perdiam acesso ao público em geral com o acirramento da censura aos meios de comunicação (golpe militar, em 1964) e, posteriormente, estavam sendo presos, torturados e até mortos, a partir de 1968, com o AI-5.

Evidentemente, esta tese da igualdade entre povo e elite do ponto de vista da formação racial quanto cultural é mais um convite para os leitores cujas trajetórias familiar e pessoal se assemelhem à do narrador. Não se trata, portanto, de popularizar a sua narrativa nem a cultura à qual está vinculada. Trata-se, talvez, de popularizar este indivíduo que lê as *Memórias*, intruindo-o, politizando-o, fornecendo elementos para que ele também se reconheça como povo. De origem e formação semelhantes, mas de posição social diferente, os “possuidores” deveriam ter consciência de que serão, tanto quanto os “não-possuidores”, vítimas do imperialismo cultural norte-americano, traduzido no crescimento da sociedade de massas. Não há, portanto, neste pensamento, a formulação de uma teoria incitando as transformações sociais. Dizer à elite que ela também faz parte do povo, o intelectual reconhecendo-se como povo, significa chamá-los à responsabilidade cultural, incutindo-lhes uma consciência política na promoção da aliança contra o imperialismo.

A noção agregadora de povo, mistura indistinta de trabalhador rural e urbano, intelectual, empresários nacionais, acaba, evidentemente, mascarando a realidade, na

medida em que deixa estrategicamente de lado a idéia de que diferentes classes sociais têm diferentes expectativas e demandas quanto às noções de cultura, identidade, nação. Apaga sutilmente as diferenças entre as diversas camadas sociais, embaralhando seus interesses sociais e políticos. A idéia de que o brasileiro é permeado e unido por traços comuns não nega a influência estrangeira e, ao mesmo tempo, tem força para se sobrepor à evidente diversidade. Transmite-se basicamente a idéia de que entre o povo mestiço não haveria uma imposição de valores culturais, cabendo-lhe preservar os conteúdos mínimos (e culturalmente já definidos) que seriam, consciente ou inconscientemente, “compartilhados por todos os brasileiros”. Diferente, portanto, das teses de 1930, o povo, neste ponto de vista, não precisaria ser esclarecido, na medida em que a cultura compartilhada é a mesma. Sendo assim, no presente, todos estariam minimamente aparelhados para enfrentar o avanço dos “indesejáveis entrantes”. Ambos raciocínios organizam e sustentam a argumentação do narrador para que o leitor se complete nessa unidade. A tese de “cultura brasileira”, de “povo brasileiro”, de “ser brasileiro” funciona também nas *Memórias* como meio de aplainamento de tensões, como integração de forças antagônicas:

“Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que conheci (uns bem, outros mal) e cujos pedaços reconheço e identifico em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades e superioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade e se possível, toda a verdade.” (BO,240).

Se ao narrar seu “romance familiar” o narrador convida o leitor a se reconhecer como “povo brasileiro”, isto não quer dizer que ao longo das narrativas abordou-se profundamente as tensões inerentes à formação da nossa sociedade. Preferiu-se, ao contrário, privilegiar a idéia de herança comum, de unidade nacional, capazes de reagir contra os “indesejáveis entrantes”. O discurso é mantido mais no nível da solidariedade e não propriamente no campo das relações e representações políticas. Esta hipótese pode ser verificada no modo como é reforçada a noção de identidade entre os homens, adotando para tal o ponto de vista de nosso destino comum, a morte. Se o narrador imagina compartilhar com o leitor as mesmas origens raciais, a mesma herança humanista e as fontes literárias, filosóficas, pictóricas e científicas inerentes a esta formação, a

finitude, de certo modo, redimensiona toda a questão, projetando esta igualdade entre os homens para um outro nível. Argumento poderoso, na medida em que a morte iguala a todos, tanto o poderoso quanto o miserável:

“Sempre que vejo o pobre homem cheio de empáfia lembro que ele vai morrer e repito em sua intenção as palavras da prece dos agonizantes. Teria vontade de explicar a esses meus semelhantes que a natureza nos adverte diariamente contra o orgulho. Basta ficar sem banho e começamos a feder. Somos saco de mijo e merda e se a bexiga e o intestino não funcionam o homem perde logo a proa - seja um João Ninguém ou chame-se Hitler, Staline, Napoleão, Carlos Magno, César, Alexandre.” (BM,299).



CAPÍTULO 3

DAS APARAS DO TEMPO ÀS HORAS CHEIAS

3 DAS APARAS DO TEMPO ÀS HORAS CHEIAS

3.1. QUE NÃO “SEJA JÁ”¹

Por que escrever memórias ? Algumas respostas de Nava encontram-se em diversas entrevistas, desde o lançamento de *Baú de Ossos* (1972) até o final de sua vida, em 1984. De um modo geral, a opção de escrevê-las decorreu de quatro fatores interligados: a proximidade da velhice, a diminuição da clientela, o pudor de fazer poesia e o desejo de relembrar a passionalidade da vida vivida. Em 1974, sua vida profissional ainda era agitada, relegando a literatura ao horário noturno, além dos sábados e domingos. Porém, a velhice foi acompanhada de um progressivo isolamento: “Há uns oito anos comecei a pensar nisso [em fazer literatura]. Mas tenho a sensação de que inconscientemente já devia ter a idéia há mais tempo. Mesmo para mim. Meu trabalho, quando relido, dá a impressão de uma preparação muito maior. E, de fato, há trinta ou quarenta anos eu registro coisas e sou um incansável guardador de papéis.”² Não que o exercício da medicina não lhe agradasse mais. Porém, o acúmulo dos anos trouxe como consequência a perda gradativa dos sentidos, indispensáveis, segundo ele, para a compreensão da doença. Além do mais, seus contemporâneos, os colegas médicos foram também envelhecendo, abandonando a clínica, ou não indicando mais novos pacientes.³

Se antes a literatura ocupava apenas as “aparas do tempo, a hora do repouso”⁴, nota, certo dia, uma mudança nos horários de atendimento: “Primeiro, cortei o sábado. Depois, cortei as manhãs. Quando descobri que clinicava uma hora por dia, resolvi procurar outra atividade para a minha velhice. Eu não escolhi a poesia por duas razões. Primeiro, porque a poesia da minha geração está em três figuras: João Alphonsus, Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade, sobretudo neste último. Depois, eu freqüentei demais a vida - uma freqüência passional - e resolvi apanhar isso como motivo da

¹ *Baú de Ossos*, 389, citando Drummond que, por sua vez, cita Casimiro de Abreu.

² Entrevista a Olívio Tavares de Araújo in Revista *Veja*, 17/04/1974, p. 4 e p.6.

³ Aguiar, Melânia Silva de, *op.cit.*, p.113.

⁴ Entrevista a Olívio T. de Araújo in *ed.cit.*, p.6.

literatura que ia fazer.”¹ A literatura passou, então, a ser uma espécie de eixo em sua vida: ao mesmo tempo, um trabalho, um prazer e uma angústia. Mais precisamente, uma espécie de encontro consigo mesmo: “Há uma revelação de certos aspectos nossos que nós ignorávamos. Eu me considerava melhor do que eu sou (...) Nunca pensei que fosse capaz de certas maldades que eu fiz. A mim mesmo, certas caricaturas me parecem muito carregadas.”² Daí a prosa praguejante, segundo Tristão de Athayde, ter sido o meio encontrado por Nava para exercer uma liberdade antes difícil de ser vivenciada devido às cobranças em relação à postura do médico: “A pessoa tem que manter uma cara mais ou menos fechada, amarrada e grande como o doente gosta de ver no seu médico.”³

Em função do exercício profissional por mais de cinquenta anos, Nava sempre definia-se como médico. E foi justamente a medicina que o manteve atento à língua: seus artigos científicos tornaram o ato de escrever coisa antiga e cotidiana⁴. Já escritor consagrado, no entanto, mantinha para si a antiga definição, exposta tanto “na técnica de usar a frase”⁵ quanto na “apreciação do ser humano”. Mas a velhice retirou-lhe a coragem para exercer a profissão: “Eu não tenho mais peito para pegar um doente que eu sei que vai morrer. Não tenho mais força, não tenho mais ânimo, não tenho mais coragem para isso (...) Todo médico, vocês aí, que vão envelhecer, sabem disso.”⁶ E passou a reconhecer: se antes referiam-se a ele como um poeta bissexto, estava “tendo a ocasião de ver, agora, como autor lido em todo o Brasil, que na realidade o bissexto [era] uma coisa meio bastarda.”⁷

Se, do ponto de vista pessoal, estas foram algumas das observações feitas por Nava sobre a mudança de atividade, a sua produção memorialística fornece respostas que ultrapassam estes pontos de vista e ganham outras dimensões. Por não ser um trabalho ensaístico, apesar de adotar com frequência este tom, as teses envolvendo a questão da escrita das memórias vêm amalgamadas pela prosa fácil, envolvente, colorida e variada - cheia de referências pitorescas e eruditas, notas de conteúdo picante e citações literárias -

¹ Entrevista a Mirian Paglia Costa in Revista *Veja*, 28/03/1984, p.8.

² Entrevista a Olívio T. de Araújo, ed.cit., p.6.

³ Aguiar, Melânia S. de., *op.cit.*, p.113.

⁴ Entrevista ao *Pasquim*, ed.cit., p.14.

⁵ Aguiar, Melânia S. de. *op.cit.*, p.121.

⁶ *Idem*, *ibidem*, p.132.

⁷ Entrevista a Olívio T. de Araújo, ed.cit., p.4.

a outros temas. Como já foi visto, a história familiar estende-se às relações e encontros sociais e políticos. As lembranças das ruas e de outros lugares da infância favorecem os comentários críticos acerca do progresso, compreendido muitas vezes como destruição; a descrição das moradias, do mobiliário interior, do vestuário de seus moradores, de gestos e hábitos ajudam a situar no tempo e no espaço as rixas pessoais, as disputas políticas, cenários preenchidos com vida, por onde transitaram personagens reais e que hoje estão ausentes e mortos.

Material variado aliado a uma exposição sedutora digna de um *coleccionador* (outro *lugar-comum* da prosa autobiográfica¹) que manipula conscientemente o que pôde reunir ao longo de uma vida e o que julgou ser possível imaginar sobre ela. Um colecionador de *vestígios* do passado, mas que não carregam, a princípio, a marca de “documentos históricos”². Neste sentido, o narrador aparece como o colecionador de histórias contadas por outros, de suas vozes³ (“Era um conversador inimitável [o avô paterno] e um narrador prodigioso. O eco de suas conversas, de suas histórias, de seus achados, ficou nos casos que dele repetiram sem cessar seu irmão adotivo Ennes de Souza, seu cunhado...” BO, 33), de palavras mágicas, cujos sons abrem as portas para um passado imaginado (“...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.” BO, 29). Por meio de uma prática investigativa semelhante àquela do arqueólogo, “que da curva de um pedaço de jarro conclui da sua forma...” (BO,51), o narrador retira de cidades, ruas, paisagens, lugares, casas ou de objetos uma série de sensações e os relaciona às pessoas: “...um fato deixa entrever uma vida, uma palavra, um caráter.” (BO,51).

De certo modo, o trabalho do colecionador aqui é também o de recuperar as vidas já vividas, reconstituir itinerários possíveis, não apenas para compreendê-los como também para tentar compreender-se:

¹ Objetos, palavras, desenhos como auxiliares mnemotécnicos. Cf.: May, G., *op.cit.*, pp.62-64.

² Vestígios do passado que foram reunidos sem a intenção antecipada de informar ou de instruir os contemporâneos, segundo Marc Bloch, “témoins malgré eux”. Apud Paul Ricoeur. “La réalité du passé historique” in *Temps et Récit. Le temps raconté*. Tome III, Paris: Éditions du Seuil, 1985, p.254, nota nº2.

³ Neste sentido, mas não unicamente, as *Memórias* se aproximam muito de *Os Sertões*, pois Euclides da Cunha não desprezou, a exemplo de Herótodo, as “diversas dimensões do acontecido, narrativas subjetivas ou fantasiosas da história.” Cf. Berthold Zilly, “A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em *Os Sertões*” in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Vol V (suplemento), julho 1998, p.17.

“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, circunspecto 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.” (BO,213)

Do ponto de vista moral, a elaboração de biografias, de retratos, caricaturas, perfis - elementos importantes na imaginada trajetória de vida de cada personagem -, assim como a construção de pequenos cenários e enredos acabam dando à vida ordinária um caráter de exemplaridade: possíveis modelos de conduta a serem seguidos pelos leitores. De significado pedagógico explícito, algumas personagens da casa paterna, por exemplo, parecem exercer um poder especial sobre o longínquo descendente. Herança que se transmite e vai ser somada a outros bens imateriais comunicados por outras tradições. Ao evocar os grandes médicos, analisar intimamente suas ações, transforma-os em modelos ilustres que tendem a impressionar o leitor, personagens quase épicos, sugerindo, por sua vez, que foram decisivos para a sua própria formação: *patrimônio* e *alimento* para as novas gerações. É também uma tentativa de inscrição dessa breve vida num tempo que a abarca, que parece maior: é imaginar que a busca, que a inscrição nesse tempo poderá dar sentido a essa vida¹. Não deixa também de ser um modo eficaz de conferir a grandeza de personagens da história ou de ficção a pessoas comuns², bastando observar a reconstituição da trajetória de vida do “eu”, na parte inicial de *Galo-das-Trevas*, ou a do avô paterno e de seu amigo Ennes de Souza ou, ainda, a de seu pai e, até mesmo, a de sua avó e de seu bisavô maternos, numa espécie de contra-exemplos.

Alguns elementos importantes da fórmula básica do *elogio* retórico (recuperados ao longo do tempo), e que serviram para perpetuar a memória de homens célebres, podem muito bem ser encontrados nas *Memórias* (semelhantes aos presentes na “vida dos Santos”, nas orações fúnebres, na vida de Jesus e nos elogios acadêmicos ou de instituições científicas). Neles, como nas *Memórias*, evocam-se a ascendência e a família; abordam-se a infância e a formação; destacam-se a carreira escolhida e as ações mais

¹ Ricoeur, Paul. “L’expérience temporelle fictive” in *Temps et Récit*, tome II, Paris: Seuil, 1984, p.194.

² Candido, Antonio. “Personagem de romance” in A. Candido et al. *A personagem de ficção*, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.51-80.

importantes (até mesmo aquelas do ponto de vista pessoal que ajudam a compreender a ação pública); narram-se as virtudes que merecem permanecer na lembrança de seus concidadãos além, evidentemente, da morte exemplar: o sujeito cercado por familiares e amigos, encerrado pelo lamento geral¹. Além de modelos narrativos, não se pode deixar de mencionar o quanto a iconografia serviu para disciplinar o espectador em relação à conduta ao longo da vida².

Não seria um mero acaso, portanto, a freqüência com que muitas trajetórias de vida nas *Memórias* são interrompidas pela inclusão de uma epígrafe, aludindo à “morte a caminho”. Há, em primeiro lugar, a crença de um destino comum dos homens. Como disse Philippe Ariès, a familiaridade com a morte foi um modo de submissão à ordem da natureza³. Mas essas teses, de cunho generalizante, sobre a irreversibilidade do tempo e sobre a inevitabilidade da morte do ser vivo são freqüentemente acompanhadas de outras perspectivas que, via de regra, têm forte apelo moralizante, trazendo para o centro da cena a questão da morte, para melhor refletir sobre a vida. Tome-se, neste sentido, o verso de Villon inserido no meio da história de vida do avô paterno: “Nous sommes morts, âme ne nous harie...” (BO,90). Os versos do poeta transformam-se nas “palavras” do avô: os ossos do antepassado solicitam ao descendente que os deixe em paz. Três páginas depois, o pedido é aceito e voltam a ser cinzas. A tradição cristã valeu-se do poder que envolve a cena da morte como forma de conduzir a vida dos fiéis, bastando observar o peso da crucificação de Cristo na doutrina. Os autos-de-fé da Inquisição não deixavam de ser um alerta: a morte desonrosa como punição para quem não conduziu “como cristão” sua própria vida⁴.

A lembrança constante nas *Memórias* da morte é também um modo indireto de chamar a atenção dos leitores para as ações da personagem “em vida”. Iniciar uma narrativa antecipando ao leitor que a personagem em questão já está morta, projeta, de

¹ May, G. *op.cit.*, p.186; Roche, D. “Talents, raisons et sacrifice: les médecins de Lumières d’après les Éloges de la société royale de médecine (1776-1789) in *Annales Économiques, Sociétés, Civilisations*, 32e. année, n°5, sept.-oct. 1977, pp.866-886 e Coradini, Odaci L. “Grandes Famílias e Elite ‘Profissional’ na Medicina no Brasil in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. III (3), nov.1996-fev.1997, pp.425-466.

² Beauvoir, Simone. *A Velhice* (trad. Maria Helena Franco Martins), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp.197-200; Hourrier, Jacques. “Introduction” in *Art et Littérature* (Actes du Séminaire de Littératures de Besançon), Paris: Belles Lettres, 1994, p.8.

³ Ariès, P., “La mort de soi” in *Essais sur l’histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours*, Paris: Éditions du Seuil, 1975, p.37.

⁴ May, G., *op.cit.*, p.194

fato, o foco da atenção para as suas ações: elementos que individualizam cada personagem. Aqui a cena da morte é uma espécie de coroamento de uma vida mostrada como singular. Provavelmente, esta perspectiva em relação à cena da morte, nas *Memórias*, tenha sido contaminada pelas leituras que Nava fez de Montaigne. Segundo este, não tem sentido considerar o momento da morte como capaz de dar unidade à vida do indivíduo. Se observada isoladamente, a morte, nunca será critério válido para julgar alguém, na medida em que ela sozinha não concentra nenhuma verdade a respeito daquela existência. Neste sentido, não se deve partir e isolar o gesto último do suicida como critério único e explicativo. Deve-se, em contrapartida, olhar toda uma vida, para então verificar a sua adequação ou não com o momento da morte. Frequentemente, segundo Montaigne, ao invés do momento da morte trazer um sentido unificador para aquela existência, ele a contradiz.¹

Não se pode deixar de mencionar aqui, mesmo de passagem, um outro aspecto importante da inclusão da morte no início das histórias de vida de algumas personagens. Além do evidente apelo dramático, essa inversão da “ordem natural”, ou seja, começar pela morte do indivíduo e não pelo nascimento, dando voz ao morto, teria o poder de desmascarar as ações humanas, de desnudar os desejos mais recônditos, mais secretos ou de expor a face sórdida do homem. Como diz Brás Cubas: “Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim.”² Começar a narrativa pela morte é uma oportunidade de prescrutar as intenções ocultas de cada nobre ação pública da personagem. E, no caso das *Memórias*, começar pela morte é também um dos modos de fazer com que o leitor se acostume com a idéia de sua própria morte.

¹ Cf. Starobinski, Jean. “Crítica da Morte” in *Montaigne em Movimento* (trad. Maria Lúcia Machado), São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.80.

² Machado de Assis, “O Emplasto” in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 14ª ed., São Paulo: Ática, 1989.

3.2. OUSAR DIZER TUDO

Para a composição da trajetória de uma vida, a atenção do narrador das *Memórias* volta-se para uma infinidade de aspectos - vestuário, costumes, formas de relacionamento e de expressão, cartas, testemunhos -, construindo a partir deles um quadro mais amplo, beirando o histórico-social. Consegue, assim, não apenas retirar do centro da narrativa a figura do “eu” - ofuscada por todo um desfile variado de personagens - como também a primazia de sua voz, na medida em que a ela se sobrepõe o “material” referido, passando a ser concebido como “inerentemente verdadeiro”: espólios, testamentos, inventários, fotografias, certidões, genealogias... É como se o volume de referências aí manipulado falasse por si, como se fosse portador da verdade, numa visão próxima à de uma certa perspectiva historiográfica, na qual a exposição num primeiro plano dos “documentos” garantisse a objetividade da narrativa.

O leitor deve perceber o narrador como um investigador meticuloso, um colecionador com faro para o diferente e realmente representativo, um arquivista cuidadoso, um diagnosticador de sinais e construtor de narrativas. Alguém capaz de redesenhar, por exemplo, não apenas os galhos visíveis de sua árvore genealógica, como também decifrar o significado de suas lacunas. Este poderoso investigador mostra-se ao mesmo tempo um envolvente contador de histórias. Deste modo, induz, em primeiro lugar, o leitor a se identificar com a sua busca das origens familiares. E, num segundo momento, leva-o a reconhecer que muito provavelmente esse interesse pela genealogia pessoal pode se transformar em conhecimento da própria história coletiva. Mas, numa performance completamente oposta, é o próprio narrador o responsável pelo “falseamento” de algumas dessas mesmas “provas” ao adotar um ponto de vista mais distorcido, “subjetivista”, emocional, pessoal. Isto não quer dizer que o “eu” seja aí suprimido ou que a história não seja primorosamente desnudada.

Esse comportamento algo titubeante parece fazer parte da memorialística. Como já foi dito anteriormente¹, a tônica de sua comunicação está baseada na premissa de que quem narra um evento foi dele uma testemunha. Na maioria das vezes, esse movimento de ir e vir entre o que parece expor “o que realmente aconteceu” e o que parece ser mera

¹ Capítulo 1: Os intransponíveis *lugares-comuns* da autobiografia.

peça ficcional pode ser compreendido como uma “prova de veracidade” inerente à prosa autobiográfica. A importância da prova de veracidade no discurso autobiográfico merece atenção à parte, pois é utilizada recorrentemente nas *Memórias*. Para Gisèle Mathieu-Castellani, na base da organização de textos tão pessoais e individuais - como o autorretrato, por exemplo - encontram-se certos modelos retóricos, procedimentos codificados, impessoais, notadamente de natureza coletiva. Na “pré-história” da autobiografia, a autora reconhece a apologia: o testemunho de uma vida conforme o “eu” julga ter vivido, a exposição de suas ações, o que se tornou ao longo do tempo: a apresentação de provas de uma vida que julga íntegra contra seus detratores.¹

Evidentemente, a comparação entre modelos retóricos da Antigüidade, nos quais o “eu” se diluía num “nós” despersonalizado e uma prosa cuja natureza, eminentemente moderna, implicando na preocupação excessiva com a interioridade do “eu”², demanda uma série de ressalvas. Vale dizer que o voltar-se para si socrático não significa sinal de interioridade, mas de “descoberta do divino no homem”, aquele que não é nem animal, nem deus todo-poderoso. E que, na apologia grega, “a preocupação estética e moral se sobrepõe à curiosidade biográfica.” Trata-se, sobretudo, de “convencer o auditório da conformidade do indivíduo com um modelo consagrado e digno de elogio, a imagem do bom cidadão, preocupado com o bem da pátria e dos gregos.”³

Segundo G. Mathieu-Castellani, os principais papéis da retórica judiciária foram se metamorfoseando com o passar do tempo e ajudaram a forjar alguns dos elementos distintivos da prosa autobiográfica contemporânea. Restaria do antigo modelo um emissor que se dirige a um juiz (na autobiografia, o ouvinte ou o leitor), cuja intenção é a de discorrer e examinar suas ações passadas, procurando incitar no destinatário emoções que o leve a se pronunciar acerca daquelas ações narradas. Uma espécie de “modelo onipresente de *representação*, que organiza a cena ao mesmo tempo em que se impõe como protocolo”, oriundo da *Retórica* aristotélica e recuperado, posteriormente, por Freud, Jakobson e Foucault. Fora dos tribunais, essas regras do processo judiciário

¹ Mathieu-Castellani, Gisèle. “La scène judiciaire” in *La scène judiciaire de l'autobiographie*, ed.cit., pp.31-32. A autora remete a Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, p.11.

² Balez, M.-F., Hoffmann, P., Pernot, L. “Avant-propos” in *L'invention de l'autobiographie: d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 7-10.

³ Trédé-Boulmer, M. “La Grèce a-t-elle connu l'autobiographie?” in *L'invention de l'autobiographie*, ed.cit., pp.15-16, pp.18-19.

parecem organizar, segundo a autora, inúmeras manifestações, tais como: os conselhos disciplinares de instituições escolares, defesas de teses, debates públicos, colóquios universitários. Portanto, o procedimento de apresentar-se num tribunal diante de um juiz ou de uma audiência teria se estendido a uma série de atividades, bastando para tanto alguém começar a se pronunciar sobre um caso pessoal ou apreciar a conduta de outrem.¹ Sendo assim, a vontade de se expor inteiramente seria o fundamento do contrato autobiográfico.² Para a autora, ainda, a garantia da permanência de elementos típicos do processo judiciário na autobiografia está na matriz de todos os discursos de culpabilidade e de inocência. Assim, a narrativa de vida é vista como um testemunho solene para um destinatário, responsável pelo pronunciamento da culpa ou da inocência diante da exposição feita pelo “eu”.³

Provas da veracidade incorporadas pela autobiografia podem ser, tanto elementos existentes fora da narrativa, de cunho coletivo ou particular, facilmente verificáveis (datas, nomes de ruas, dados biográficos, hábitos cotidianos, costumes sociais, livros, fotografias, mapas, etc.)⁴, como aqueles traços discursivos que atestam, por exemplo, a boa-fé de quem os emite. Neste caso, frases que demonstram o esforço do narrador para se lembrar de um evento distante ou mesmo quando afirma não ter dele nenhuma recordação. São elementos cuidadosamente manipulados e situados em determinados momentos da narrativa que ajudam a fortalecer a aliança entre o leitor e o narrador. Mais do que isto, procuram de fato conferir credibilidade às palavras do segundo, cujo interesse é o de reconstruir um certo passado.

Não se pode esquecer, por sua vez, que, em relação às *Memórias*, não é possível estabelecer uma oposição radical entre “fatos realmente ocorridos” (como se eles coubessem especificamente à historiografia) e “o possível” (à literatura). Há, em sua prosa, uma espécie de simbiose, de convivência, na qual um recorre ao outro, misturam-se e vão perdendo seus limites, tornando-se uma única e mesma matéria. Por um lado, é

¹ Mathieu-Castellani, G., *op.cit.*, pp.32-36.

² Idem, *ibidem*, p.40.

³ Idem, *ibidem*, pp.15-16.

⁴ Elementos que, para P.Lejeune, garantem o “pacto autobiográfico” entre autor e leitor. O primeiro, pessoa civilmente reconhecida, expõe esses dados em sua narrativa de vida a fim de forjar entre ele, o narrador e a personagem principal uma relação de identidade, reconhecida pelo segundo. Cf. “Pacte autobiographique” in *Poétique*, n°14, 1973, pp.137-140.

justamente a referência às variadas fontes documentais que vai ajudar a sedimentar a credibilidade do narrador¹. Ademais, do ponto de vista de um trabalho científico, vê-se um traço crítico na investigação dos documentos, assim como no estabelecimento de critérios e método de escrita. Método de escrita, diga-se, fortemente tributário das elaborações de artigos médicos:

“... penso como é que eu escrevo: pensando, em primeiro lugar, a *estrutura do capítulo* que vou escrever (...). Eu tenho de fazer primeiro o esqueleto (...) de modo que *escrevo um sumário*, ou boneco, ou esqueleto e *procuro, entre as minhas notas*, aquelas que se adequem a esse esqueleto e aos detalhes que vou escrevendo. *Numero essas minhas notas* (...), coloco dum lado, e aí eu *tenho aquilo mais ou menos composto* e começo a escrever o capítulo que eu tinha combinado comigo mesmo.”²

Mas, por outro lado, todo este suporte, baseado numa estratégia claramente científica e que pode trazer conhecimentos específicos para o leitor, acaba criando, também, uma relação de cumplicidade e até de “identificação” entre o leitor e o narrador: o primeiro pode supor que o segundo está narrando o seu (do leitor) “romance familiar”, por exemplo. Misturam-se, portanto, na prosa, o que se concebeu convencionalmente como pares opostos: documento e ficção, fato e imaginação, verdade e mentira, história e literatura:

“... entro nesta fase de minhas memórias, fase tão irreal e mágica e adolescente como se tivesse sido inventada e não vivida. Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista também. A questão é que o memorialismo é forma anfíbia dos dois (...) 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. Essa emoção, desprezível para o historiador, é tudo para o memorialista cujo material criador pode, pois, sair do zero.”(CF,166).

O produto final dessa simbiose, a prosa *híbrida*, quer ser compreendida como verdadeira sem renunciar ao possível, ao imaginado em relação ao passado. Quer-se verdadeira porque, justamente, não abre mão de particularidades atribuídas

¹ O acúmulo de referências ao real externo não é privilégio da narrativa da história. Ela também foi a estratégia usada pelos romancistas realistas para produzir “o efeito de real” em seus romances: cf. R.Barthes, “O efeito de real” in *O rumor da língua* (trad. Mario Laranjeira e prefácio de Leyla Perrone-Moisés), São Paulo: Brasiliense, 1988, pp.158-165.

² Aguiar, Melânia Silva de, *op. cit.*, p.115. Grifo nosso.

convencionalmente à ficção. Se, num determinado momento da narrativa, é indispensável aludir ao modo de vida de uma determinada família, em Juiz de Fora, no início do século, a falta da documentação corriqueira não se torna um entrave. A cena descrita é baseada numa impressão infantil que sobreviveu no adulto (“Eu adorava ir com meu Pai a sua casa, por causa dele [Dr. Dilermando Cruz], dos filhos, e sobretudo pelo ambiente de que conservei uma impressão veludosa e colorida.” BO,317). A forma plástica percebida, modo mais comum das recordações da infância serem preservadas¹, transforma-se, como diz o narrador, em “oportunidade poética” e, por meio de associações, acaba chegando aos quadros de Braque: “porque ele [Dr. D. Cruz] morava, nem mais nem menos, dentro de uma natureza-morta do mestre.” No momento em que a narrativa é construída, quando se articulam os fragmentos de experiências de vida, informações documentais, lembranças pessoais esparsas, dados do cotidiano, tudo, enfim, vai sendo amalgamado num só e mesmo plano, onde se encontram também a matéria flagrantemente imaginada, o exagero dos traços, a procura pela palavra adequada, o recurso aos artificios. Um dado, portanto, é a experiência efetiva e outro a sua retrospecção em forma narrativa: para melhor apreender o vivido julga procedente lançar mão de uma série de elementos disponíveis em nosso sistema simbólico a seu alcance.

Às observações já feitas acerca da importância dos paratextos na leitura das *Memórias*², somam-se algumas provas de veracidade discursiva e ambos colocam em jogo as expectativas do autor em relação ao modo como gostaria que seu texto fosse lido. Em se tratando de um texto memorialístico, não pode ser negligenciado o peso da relação entre o narrado e a “realidade exterior”, além da pressuposição de que o narrador foi uma testemunha do que está contando. O memorialista, a princípio, na relação de comunicação estabelecida com o leitor, parece privilegiar o que viu, mantendo, mesmo, tenuamente, a origem do termo segundo o qual as memórias (e não apenas o memorialista, termo que só aparece no século XVIII) eram a exposição de um testemunho. Daí ligar-se também a historiador, de *histor*, “aquele que viu, testemunhou”³. Segundo Gisèle Mathieu-

¹ Freud, S. “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise” (Partes I e II) (1915-1816) in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (trad. Jayme Salomão), vol.XV, Rio de Janeiro: Imago, 1972, p.240

² Capítulo 1: Orientando a leitura.

³ Gagnebin, Jeanne Marie. “O início da história e as lágrimas de Tucídides” in *Sete aulas*, ed.cit., pp.16-17 e Pereira, M^aL.M. *op.cit.*, p.68.

Castellani, a regra dos tribunais referente ao juramento de dizer toda a verdade, transformada por Montaigne (“Il ne faut pas toujours dire tout, car ce serait sottise; mais ce qu’on dit, il faut qu’il soit tel qu’on le pense...”¹), foi sendo retomada por toda a prosa autobiográfica subsequente.

Se os *Essais* são, sem dúvida, uma das divisas para as *Memórias*, em especial, quando o narrador aborda o tema da amizade (CP,319), a fórmula autobiográfica da confissão da verdade² de Montaigne recebe, nas *Memórias*, uma outra roupagem, ao incorporar elementos do método freudiano de recuperação de imagens do passado, deslocando, necessariamente, a própria noção de verdade desse passado reconstruído. A pretensão de *dizer tudo* passa a depender de uma espécie de jogo, no qual a análise das lembranças do passado remetem a um só tempo ao lembrado e ao esquecido. Neste sentido, são importantes as afirmações que, paradoxalmente, entremostrem a incerteza quanto aos assuntos abordados, o esquecimento de alguns detalhes importantes, a confissão de lapsos, de lacunas ou de espaços vazios, quanto as que projetam a identidade entre autor, narrador e protagonista ou corroborem a contextualização da narração.

Deste segundo grupo, poderia ser mencionada, por exemplo, toda a narrativa relativa à investigação genealógica que transporta os laços de parentesco, físicos e espirituais, para o herdeiro, o narrador das memórias. Outro elemento também poderoso é a elaboração contínua do auto-retrato. Aqui a velhice é sempre usada como parâmetro, seja de modo indireto (“A memória dos que envelhecem (...) é o elemento básico na construção da tradição familiar.” BO,23), seja cruamente (“Uma fita crepe guarnecia seu retrato. A divisa. *Felices qui trahuntur ad Scientiae cupiditatem*. Nós, os Doze [alunos do Pedro II], diante da Vida. Hoje, seis, às portas da Morte.” CF,271), não faltando o contraponto contínuo com a própria juventude: “Guardei a cara dos amigos nessa ocasião, sua saúde, sua mocidade, seu riso, nossa alegria (...) 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 outrora daquela noite daquela cervejinha.” (BM,54).

¹ Montaigne, *Essais*, II/XVII, apud Castellani-Mathieu, G., *op.cit.*, p.25.

² Há ainda uma outra questão importante que aqui se justapõe: a do encontro do “eu” consigo mesmo, numa reflexão sobre o presente que está sendo balizada pelas experiências do passado. Ver mais adiante.

Aos poucos, à medida em que a narrativa avança, esse auto-retrato vai devolvendo para o observador uma outra figura, um corpo com partes quase irreconhecíveis, criando perplexidade diante do estranho e grotesco reflexo que o obriga a romper com antigos hábitos:

“O vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui (...) Hoje o pescoço encurtou, como se [a] massa dos ombros tivesse subido por ele (...) Cabelos brancos tão rarefeitos que o crânio aparece dentro da transparência que eles fazem. E afinaram. Meu moreno ficou fosco e baço. Olhos avermelhados esclerótidas 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 sombrancelhas continuam escuras e isso me gratifica (...) 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 partes moles deslizando sobre o esqueleto permanente.” (GT,56).

Aliada da elaboração do auto-retrato - forma básica de construção da identidade entre autor, narrador e protagonista - está a referência constante aos amigos, ao modo de vida, às suas realizações no plano social, político ou artístico. Trata-se de uma tentativa de contemplar toda a gama variada de atitudes que envolveu uma vida, seja do ponto de vista das ações exteriores, dos impulsos interiores ou em relação às transformações físicas. Neste sentido, vagam por todos os seis volumes uma série de nomes, desde um dos primeiros amigos, Prudente de Moraes, neto (BO,355-356), passando pelos companheiros do Colégio Anglo-Mineiro, em Belo Horizonte. Nestes momentos, a recuperação do ambiente serve de contraponto para o narrador descrevê-los, detalhar suas personalidades, relatar a convivência ao longo dos anos (BC,162,207,266,341,370...). O mesmo pode-se dizer a respeito dos amigos do Pedro II (CF,41, 113, 264) e dos tempos da Faculdade de Medicina em Belo Horizonte (CF,280, 319, 332), além do amigo de toda a vida, Afonso Arinos (CP,319-333, 390-415). A menção constante ao período de formação, escolar e profissional, ao lado da referência aos amigos, ajuda a fortalecer noção de veracidade, na medida em que a maioria das informações pode até ser comparada com as encontradas em outros livros, não apenas do mesmo gênero como também historiográficos. Peso ainda maior tem a narração do envolvimento com os modernistas paulistas e da formação do grupo mineiro do qual Nava fez parte (CF, 318, 353, BM,96, 100, 171-368).

Têm força também as inúmeras referências à “realidade exterior”, em especial, quando faz constar expressamente o momento da escrita o que, em alguns casos, acentua a dramaticidade: “No momento (estou falando em 1969) não há [preconceito no Brasil contra os árabes]. Até pelo contrário...” (BO,210); “À hora que escrevo estas lembranças, há astronautas maculando a face da lua com solas humanas.” (BO,278); “Há dois dias (e quem escreve está a fazê-lo no dia dos Santos Reis em 1983) pôde-se ouvir em entrevista de um dos policiais mais graduados de São Paulo a uma linha de televisão - que nem a morte do homem fazia morrer a ficha dos indiciados e cadastrados pelo DOPS...! ‘Tão Brasil...!’” (CP,424) e, por fim, “À 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 a partir daquele longínquo 10 de janeiro de 1928 em que coleí grau ...”(GT,81).

Desempenham papel semelhante a menção a certos hábitos cotidianos tais como: o gosto pela morte e por velórios dos mineiros (CF,309-310); a cachaça servida em xicrinhas na encenação de decoro (BM,4); a descrição minuciosa da cena de uma tia se vestindo, espreitada aos cinco ou seis anos (BO,289-290)¹; o tratamento dispensado aos escravos por seus senhores (BO,222); o inventário da primeira esposa de Halfeld (BO,154-157); as festas juninas e o carnaval (BO,296, 299-300, 357 e BM,64, 297); a frequência ao cinema nas primeiras décadas do século XX, além do fascínio exercido por Charles Chaplin (BO,278 e 425; BC,217, 251-258). De hábito social, o cinema vai marcar “a sensibilidade de sua geração...” (GT,428), pois “Nosso grupo era de apreciadores de cinema. Direi mesmo descobridores da importância de sua mensagem.” (BM,102-104).

Igualmente importantes, na função de prova de veracidade discursiva, são as referências, por exemplo, à terrível seca de 1877 e à epidemia de varíola entre 1877-1878, no Ceará (BO,75), à devastação do Rio de Janeiro por causa da gripe espanhola de 1918, incluindo até nota de pé de página com todas as datas dos surtos epidêmicos, relatados pela literatura médica (CF,199-200) e ao progresso de Juiz de Fora no início do século XX (BO,227-228). Da mesma forma, a elaboração de uma espécie de antropologia alimentar brasileira, acreditando que a noção de cultura deva ser ampla, incluindo o modo

¹ No original de *Bau de Ossos* Nava colou, para auxiliá-lo, a foto de uma dama da época com toda a parafernália que a cobria.

como comem, bebem, andam e falam seus habitantes¹, bem ao gosto de Gilberto Freyre, na descrição dos doces da avó paterna (BO,41-44) ou na menção à íntima relação entre os doces da cozinha mineira e os conventos (BO,184), na observação da diferença entre a feijoada mineira e carioca (CF,84-86), na apreciação da culinária miscigenada do oeste paulista (CP,170-176) ou nas investigações sobre as origens da cachaça (CP,171-173).

Não se pode deixar de mencionar, por fim, a tendência recorrente nas *Memórias* de se reportar à cena política, ajudando, ainda mais, a fortalecer os liames da narrativa com a “realidade exterior”. Cenas que freqüentemente se colam à vida familiar ou pessoal do protagonista, como a disputa entre hermistas e civilistas na família paterna (BO,393), as lutas abolicionistas dos parentes e amigos da família (CF, 193), os ecos da Primeira Guerra entre os alunos do Anglo-Mineiro (BC,219-224), o acompanhamento dia-a-dia dos passos da Coluna Prestes (BM,205), a revolta pelo assassinato de Sacco e Vanzetti (BM,387), o rompimento de Minas Gerais com Vargas (GT,414), a morte de João Pessoa, a Aliança Liberal e o estouro da Revolução de 1930 (GT,457 e 464), o início do fascismo em Minas Gerais (CP,66), a perseguição aos opositores do regime e a repressão em 1935 (CP,424 e 509).

3.3. “NÃO ME LEMBRO BEM”

As confissões de incerteza², por seu turno, vão desempenhar, também, importante papel na estabilização da veracidade discursiva, em especial, aquelas relacionadas às lembranças da infância, pois levam o leitor a acreditar que o narrador está impossibilitado, por razões que lhe escapam ao controle, de dizer a verdade. Para o leitor, portanto, fica a certeza ou, senão, a impressão, de que ao menos o que ele diz é a verdade. Desse modo, as lembranças aí narradas devem ser compreendidas na sua imprecisão porque são fugazes, precárias e artificialmente sustentadas: o que ele lembra não é genuinamente seu e o que diz lembrar parece-lhe um bloco amalgamado de imagens incongruentes. Além do mais,

¹ Burke, P. *Cultura Popular na Idade Média* (trad.D.Bottmann), São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.25.

² M.-Castellani, G., *op.cit.*, p.44 e pp.75-76. A autora faz menção às *Confissões* de Rousseau, a *La Force des choses* de Simone de Beauvoir e *Si le grain ne meurt* de Gide.

trata-se, também, de um modo de abordar indiretamente questões relativas à passagem do tempo, à ação da memória e do esquecimento. Neste sentido, o porquê escrever memórias se entremeia ao o quê e ao como narrar.

Por entre as observações acerca das dificuldades de atingir as recordações da infância e na própria narração dessas lembranças nota-se a elaboração de uma espécie de teoria da rememoração. É dela que se tratará agora com o intuito de compreender um dos muitos pilares que justificam o recurso à falsificação na escrita das memórias. O primeiro obstáculo enfrentado foi o de narrar os primeiros anos de sua vida porque “é impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minha infância (...) Do que vi nada posso encadear...” (BO,264) devido à “anarquia infantil do Tempo e do Espaço.” (BO,265). Como já foi dito anteriormente¹, o narrador, ao se sentir motivado a rememorar a infância, está sujeito, por um lado, a um movimento que o arrasta para o passado, embaralhando imagens, sensações e épocas, numa espécie de fluxo desconexo de lembrança puxando lembrança e, por outro lado, a motivação da escrita obriga-o a forjar uma ordenação, via de regra, seguindo a ordem cronológica. Mas se essa sensação de arrebatamento é tão intensa, em especial quando relacionada a períodos da vida não tão remotos, por que hesita quando procura penetrar nos primeiros anos de sua infância ?²

O narrador parece querer vencer essa aparente intransponibilidade, na medida em que reconhece a permanência de fatos que “vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora.” (BO,265). Lembranças especiais não apenas por fixar-se indelevelmente na memória do sujeito³, como também por serem responsáveis por profundas revelações pessoais. O leitor pode inferir quais seriam tais lembranças, como a forte infecção que atingiu a mãe e quase a matou na época do nascimento da irmã Ana, em 1910, e que teve como consequência a morte do filho da ama-de-leite da irmã (BO,371-372); a luta do pai contra a asma (BO,310), a sua morte (BO,436-437) ou o misto de surpresa e indignação, em torno dos seis ou sete anos de idade, diante das gargalhadas de divertimento do tio Paletta [casado

¹ Capítulo I: A modéstia afetada e o vagar inicial impreciso.

² Freud, S. “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise” (Partes I e II), (1915-1816), ed.cit., p.240.

³ Segundo Freud, é provável que as realizações desse período, a exemplo das posteriores, tenham igualmente deixado marcas na pessoa, influenciando sobre toda a vida. Cf. S. Freud. “A Psicopatologia da Vida Cotidiana” (1904), ed.cit., vol.VI, p.70 e “Leonardo da Vinci: Uma Lembrança da sua Infância”, ed.cit., vol.XI, p. 85.

com a irmã da mãe] ao vê-lo, sem esboçar um gesto de socorro, ser perseguido por um bezerro (BO,325). Mais uma vez, pode-se notar outra correspondência com as observações freudianas: “O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença. Os restos de recordações encobrem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento mental”.¹

No entanto, parece, à primeira vista, que as lembranças mais remotas da infância não trazem grandes revelações pessoais devido à sua singular fugacidade: “Há outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som - que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento.” (BO,265). A lembrança mais longínqua por ele narrada remete-o a “...1905, com pouco mais de dois anos, quando fui ao Ceará para me batizar. Não tenho dessa viagem senão a vaga recordação de uma escotilha - redonda e duramente luminosa, feito lâmpada ciliática - e, do lado de fora, alguma coisa oscilando como ponteiro dum metrônomo, ponta de madeira e pano (...) Dizia a minha Mãe que era preciso não me perder de vista nem um instante, pois tudo que me caía às mãos (comida, uma pulseira, vários sapatos, roupa, duas bengalas, vários livros) era imediatamente atirado pelas escotilhas ou bordo acima - para meus amigos delfins e peixes-voadores.” (BO,53).

O narrador, porém, acaba sugerindo que a simpática lembrança pessoal, com forte probabilidade de ter ocorrido, em se tratando, de um modo geral, da capacidade da criança de “convulsionar” o ambiente regrado dos adultos, tornou-se mais nítida e compreensível devido ao auxílio de uma outra pessoa². Nada o impediu, auxiliado por esse testemunho, de colar à “vaga recordação” da infância uma série de informações de cunho por sua vez preciso, como a lista detalhada de objetos jogados através da escotilha. Por que o narrador narra como sua primeira lembrança algo indeterminado? Justamente porque ele adquire maior credibilidade pela relação que acaba estabelecendo entre a afirmação da incerteza e a confirmação esmiuçada de sua própria mãe. O narrador seria alvo de desconfiança do leitor se afirmasse ter guardado com clareza na memória esta cena vivida aos dois anos de idade. A estratégia é justamente a contrária. Confessando a opacidade da imagem e o

¹ Freud, S. “Leonardo da Vinci: Uma Lembrança da sua Infância”, ed.cit., vol.XI, p. 78.

² Algo perdido ou vago no passado, segundo Freud, pode ser esclarecido com a ajuda de parentes mais velhos, em especial, a mãe. Cf. S. Freud, “A Psicopatologia da Vida Cotidiana”, ed.cit., vol.VI, p 75.

amparo de terceiros¹ vai ganhando aos poucos a preciosa confiança do leitor. Segue a mesma linha a lembrança de uma cirurgia, em plena sala de jantar da família Nava, em Juiz de Fora: “Hoje chama-se apendicite supurente e no caso de minha prima, apesar das injeções de electrargol, a coisa terminou em septicemia e morte. Não tenho disso senão o conhecimento do que contava minha Mãe, que ajudara no ato fervendo guardanapos na cozinha. Cirurgia de 1905.” (BO,266).

Não significa que esse auxílio seja completamente eficaz, na medida em que nada garante a certeza em relação à autenticidade da lembrança. Em se tratando das impressões envolvendo as primeiras lembranças, tudo permanece vago, assim como as imagens surgem de modo arbitrário, sucedendo, ainda, outras imagens ou sensações não menos imprecisas. Por essa razão, o narrador não se cansa de confessar ao mesmo tempo tanto a indeterminação das lembranças infantis: “Não guardei lembrança, mas devo ter conservado no recôndito de minhas células a influência profunda das frutas da terra ...” (BO,53), quanto a freqüência com a qual o esclarecimento dessas primeiras lembranças acaba dependendo sobremedida de considerações ou de outras lembranças formadas *a posteriori*², levando-as necessariamente a deformações devido à ação do tempo: novas lembranças vão se sobrepor a elas, outras referência (pessoais ou não) lhe serão acrescentadas, transformando as sensações iniciais. Neste caso, portanto, se de sua primeira infância surgem imagens arbitrárias, por que não pedir o auxílio da literatura ou da pintura ou, ainda, da imaginação para completá-las? É o que faz o narrador ao incorporar, sem constrangimento, a feliz descoberta do narrador proustiano quando estabelece a conjunção fortuita entre duas impressões semelhantes e independentes no tempo e no espaço³: a do chão da casa de veraneio em Balbec com o solo do batistério de São Marcos⁴:

¹ Mesmo procedimento adotado em artigos para revistas médicas, em especial, para prestar homenagem, como a visita ao Dr. João Marinho, já idoso a fim de obter informações sobre Dr. Valadão (BO,423): “Manoel de Valadão Pimentel, Barão de Petrópolis” in *Brasil-Médico*, vol. 84, jan.-fev. 1970, pp.40-44.

² Quando o narrador, no início de *Bau de Ossos*, se vê arrebatado pela sensação de lembranças puxando outras lembranças, são inúmeros os momentos em que na esteira das lembranças da infância sucedem-se comentários que só um adulto poderia fazer: a disputa política entre os dois grupos, a má fama da Rua do Sapo, a maçonaria, etc. Trata-se do adulto querendo dar à cidade do início do século uma atmosfera moderna e não de lembranças genuinamente infantis.

³ Ricoeur, P. *Temps et Récit*, tome II, ed.cit., p.213.

⁴ Na época em que Proust começa a redigir a *Recherche*, elaborava também seu ensaio *Contre Sainte-Beuve* (Cf. prefácio de B. de Fallois, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1954, pp.12-13), em cujo prefácio Proust comenta que, ao atravessar um pátio de paralelepípedos, voltou-lhe, de modo involuntário

“Em fevereiro de 1919 voltei à Rua Formosa (...) em viagem ao Ceará para conhecer melhor a mãe de meu Pai (...) O térreo, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (...) de modo que ao andar tinha-se a sensação de solo impreciso onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos - que parecia movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna (...) 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 medula às camadas inconscientes do cérebro (...) Em 1959 voltei ao Ceará para dar um curso na sua Universidade. Fui novamente ver a casa de minha avó (...) Não entrei na casa, morta também, morta e fechada, assombrada, muda, transformada em depósito de madeiras (...) Povoei suas salas como faço agora, das sombras que conheci ou de que ouvi contar os casos.” (BO,53-55).

Torna-se determinante, portanto, para a conformação das primeiras lembranças, a própria passagem do tempo, não apenas devido à tendência da memória de pregar peças no sujeito, levando-o a erros, falsificações, lapsos¹, como o próprio transcorrer da vida vai atuando sobre a capacidade do sujeito de lembrar da infância: “Já minha memória começava a mentir, sobretudo para mim, e eu fazia como os primitivos que representavam Cristo, a Virgem, São José, os Magos, os Pastores, com roupas e o *décor* do tempo deles, pintores.” (CF,287)².

A sobreposição das “vivências posteriores” ao conteúdo das primeiras lembranças da infância faz com que justamente elas se apresentem para o sujeito como incongruentes, sem importância, até mesmo banais e nada reveladoras. Entretanto, o próprio narrador acaba advertindo: são incongruentes apenas na aparência, pois se estabelecidas conexões, de ordem inconsciente (ou involuntária, diria Proust), entre o latente e o manifesto, tornam-se reveladoras: “Só aparentemente sem razão porque não há associação de idéias que não seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas - raízes ilógicas! - de que emergem os pequenos

e incompreensível, o pavimento do batistério de São Marcos em Veneza: cf. *Contre Sainte-Beuve*, ed. cit., p.55.

¹ Erros que não são causados por um memória infiel, pois “forças poderosas da vida posterior atuaram sobre a capacidade de lembrar as experiências da infância - provavelmente as mesmas forças que são responsáveis pelo fato de que em geral nos alienamos tanto da compreensão dos anos da nossa infância.” S. Freud. “A Psicopatologia da Vida Cotidiana”, ed.cit., vol.VI, p. 71.

² “Somos, portanto, forçados por diversas considerações, a suspeitar que nas chamadas primeiras lembranças da infância não possuímos os vestígios genuínos de lembranças, mas sim uma revisão posterior delas, uma revisão que pode ter sido sujeita a influências de uma diversidade de forças psíquicas posteriores.” Idem, *ibidem*, p. 72.

caules isolados - aparentemente ilógicos! só aparentemente!” (BO,265). O narrador parece sugerir que nada na mente é arbitrário ou indeterminado¹ e, como uma das técnicas de deciframento das lembranças incongruentes, adota a observação analítica do encadeamento livre das idéias, ou seja, vale-se da exposição, sem seleção prévia, censura ou crítica, de pensamentos que lhe vêm à mente². Surge, então, o que conseguiu despistar da ação repressora da consciência na forma de imagem incongruente e, ao contrário de ser desprezada, transforma-se (em Freud como em Nava) em peça determinante, uma espécie de princípio desencadeador da interpretação do lembrado: “...certos fragmentos de memória (...) Pedacos ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo. São chaves, as chaves que eu usei para abrir a nossa casa velha e entrar, como nos jamais.” (BO,346). A “associação livre de idéias” põe em cena uma série de detalhes (gestos, palavras, eventos) da vida cotidiana pregressa como também da atual, ao manifestar, por meio de lapsos, repetições, esquecimentos, momentos ou pensamentos importantes da história do indivíduo que foram reprimidos e encontraram um outro meio de se expor.

Símbolos, aparentemente indiferentes, que permanecem graças a um mecanismo de deslocamento, não passando de substitutos de “outras impressões realmente significativas”, o que Freud chamou de “lembrança encobridora”. Freud vai enfatizar, para efeito de compreensão, a semelhança entre o esquecimento de nomes próprios e a formação de lembranças encobridoras. Se, de um lado, a primeira ocorrência pode ser momentânea e a segunda mais permanente, em ambos os casos, porém, a memória vai reproduzir um substituto, ambos se referem a impressões mais importantes e, em ambos, uma sensação intelectual informa ao indivíduo a respeito da interferência de alguma perturbação. Em se tratando do esquecimento de um nome próprio, ao se deparar com o substituto, o indivíduo que o proferiu sabe que é falso e procura corrigir-se. Em relação à lembrança da infância, quando ela surge, uma das primeiras reações do indivíduo é a de admiração por tê-la recordado³. Portanto, mesmo sendo impedidas de se reproduzir diretamente por uma espécie de mecanismo psíquico de proteção, a fim de evitar a

¹ Idem, *ibidem*, p.291.

² Freud, S. “Cinco Lições de Psicanálise” (seleção e textos de Jayme Salomão; trad. Durval Marcondes et al.) in *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.19 e “A Psicopatologia da Vida Cotidiana”, *ed.cit.*, p.28.

³ Freud, S. “A Psicopatologia da Vida Cotidiana”, *ed.cit.*, p.69.

lembrança contínua de um sofrimento, de um trauma, de um desprazer, muitas das impressões significativas são preservadas de modo indireto e, por associação através da análise psíquica, seria possível chegar a elas¹:

“A associação de idéias parece livre, ave 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, a papelão. Este, a papel velho, a velho apanhador de papel, a mendigo, ente miserável. E lá vou ... de encadernar eu poderia ter ido a couro, em vez de papelão. Mas o couro foi escamoteado por causa daquele divã de couro de certa casa da Rua da Bahia - o que mais valia recalcar e deslembrar... Somos conduzidos pela preferência do espírito que é fuga, distração, descanso lúdico... Ave solta... 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 precisa esquecer, nisto a memória é exímia. Desvia na hora certa e suprime o couro, para evitar o divã de couro empapado de lágrimas.” (BO,343-344).

3.4. O DECIFRADOR DE SINAIS

Chama ainda a atenção, nesse método de rememoração, a importância atribuída ao detalhe de aparência insignificante inerente às imagens incongruentes, falsificadas, incompletas ou deslocadas no tempo e no espaço, assim como a posituação do esquecimento: “Há os outros, miúdos fatos (...) aparentemente ilógicos! só aparentemente! - às vezes chegados à memória vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória.” (BO,265). Daí a verificação exaustiva dos detalhes das imagens incongruentes da infância, a atenção ao dado particular como possível substituto de algo significativo. Daí, também, o próprio acúmulo de detalhes como uma espécie de marca estilística, cuja sucessão vai servir, a um só tempo, para quem organiza a narrativa e para quem a lê. Em ambos os casos, o que se visa buscar é um sentido no campo literário, aproximando a prosa do romance realista. O colecionador não é um mero guardador, na medida em que se transforma num decodificador de sentidos, olhando atentamente para o que, com Freud, deixou de ser considerado o “lixo da observação”². Pois sabe, como aprendeu com Proust e Freud, que qualquer sinal insignificante pode

¹ Idem, *ibidem*, pp.67-68.

² Schor, Naomi. “Le détail et chez Freud” in *Littérature*, n°37 (Le détail et son inconscient), février 1980, p.7.

despertar nele um movimento involuntário. A importância dessa experiência não se encontra propriamente no detalhe, mas na relação que ele estabelece com o sujeito: depende dele estar “atento” - como dirão posteriormente os surrealistas, predispostos aos “acazos objetivos” - para deixar-se invadir por essa sensação provocada pelo jogo de correspondências.

Deve-se acrescentar, ainda, que nessa busca de sentidos, Pedro Nava dará ao narrador das *Memórias* elementos de sua própria experiência pessoal, a que se refere à prática médica treinada na observação do paciente em busca do diagnóstico preciso, além da outra moldada segundo preocupações estéticas desenvolvidas ao longo de sua vida como crítico de arte, pintor, caricaturista e poeta bissexto. Assim, o realce do detalhe revelador não será o de um amador, mas do “especialista” com fardo quase detetivesco com o qual diagnostica doenças, avalia caráter, extrai segredos, vislumbra belezas e faz prognósticos. Arte dependente, ao mesmo tempo, dos ensinamentos de professores e da leitura de livros (de autores antigos e modernos). Os preceitos guias do bom diagnóstico estarão na base no modo como o narrador descreve, comenta e apreende o passado e o presente. Se fosse possível radiografar as *Memórias*, seriam essas as marcas inconfundíveis e reconhecíveis do texto de Pedro Nava. A técnica do médico diagnosticador, o olhar atento do caricaturista e pintor e o gosto pelas palavras do poeta bissexto: o gosto e o conhecimento do assunto, o domínio das técnicas e a sensibilidade aguda para o inusitado e tudo isso sem a perda da emoção. Dentro dessa análise acerca da formulação de teses sobre a rememoração nas *Memórias*, seria interessante abrir um parêntese no qual se pudesse abordar os fundamentos e o modo de operar essa técnica que parte da observação individual e vai se ampliando, contaminando toda a prosa e se tornando imprescindível na própria reconstrução do passado.

O narrador vai se orientar segundo uma semiologia médica quase prima da investigação policial:

“Ele [Egon] se sentia padre confessor, juiz de instrução, polícia perquirindo - era tudo isso, 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.” (CP,213);

ou da perícia do conhecedor de arte:

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

- Com'ê cocê sabe?

- Porque Miguel Ângelo 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 Ângelo com isto.

-Tem porque ele representou este pé no Cristo morto da sua Pietà com realismo espantoso. Até o sinal devia ter o seu nome..." (CP,23),

ou da sensível perspicácia do poeta:

"...Medicina antes de mais nada é conhecimento humano. E este está tanto nos livros de patologia e clínica como nos da obra de Proust, Flaubert, Balzac, Rabelais, dos poetas de hoje, de ontem, nos modernos como nos antigos." (BM,390).

Mas a aproximação dessas práticas tem suas consequências¹. De um lado, a idéia de que a medicina é uma forma de conhecimento ao qual se atinge e se transmite por via indireta, aproximada², na interpretação de sinais no corpo do paciente: "...ele tinha de chegar a um diagnóstico, saindo desse sinal, desse sintoma, desses sintomas para um conjunto sindrômico..." (CP,212), pois "...uma interpretação exata dos sinais e sintomas colhidos, seu cotejo, sua inter-relação são a chave dum diagnóstico." (GT,339). Para tanto, "a regra do jogo ... era não perdê-lo e não se deixar enganar pela Moléstica que se escondia e desafiava." Nessa batalha, recorria ao amparo dos sentidos: "Olho atento, ouvido agudo, nariz perdigueiro, tato arrombador (...) Eu me sentia como um bojo ressoante, uma caixa acústica; um aparelho de captação sensibilíssimo quando me media com a Doença hercúlea entaipada no corpo fraco dos doentes (...) Sentia agudamente as informações que me eram dadas." (BM,334).

Por outro lado, esses sinais devem ser interpretados segundo um quadro nosológico organizado, controlado e previamente conhecido pelo médico: "A PATOLOGIA GERAL é em suma toda a filosofia médica. Ela estuda as regras, os

¹ Ao final do próximo capítulo trataremos da questão relativa à narração do passado, em que o memorialista quer aproximar sua prosa do historiador como testemunha do passado.

² Conhecimento "indiciário", portanto, responsável por situar a medicina, no final do século XVIII, numa relação desfavorável frente a outras ciências da natureza. 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, p.154.

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 (...) é a própria concepção da Medicina. Engrena-se com outras cadeiras abstratas cujo estudo deve sucedê-la, que são as Patologia Interna e a Patologia Externa (...) Só depois passamos da Doença ao Doente nas disciplinas de Clínica Médica e Clínica Cirúrgica onde aplicamos ao paciente o que aprendemos...” (BM,239). Desse modo, parte-se dos sinais “... para um conjunto sindrômico, deste para 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.” (CP,213).

Eis aí o nó a ser enfrentado, pois todo o conhecimento prévio esbarra em três constatações limites que rondam a sua prática profissional. O primeiro diz respeito à indeterminação, pois o acesso à doença é sempre feito de modo indireto; em segundo lugar, há a convicção de que em cada indivíduo a doença se manifesta diferentemente. (GT,77). Espreita ainda o médico, em terceiro lugar, a noção de que “O SEGREDO DA MEDICINA É QUE TODAS AS DOENÇAS SÃO INCURÁVEIS (...) mas [que] todas têm tratamento. Este é outro segredo do médico. Auxiliar o equilíbrio somático acompanhando a natureza na sua reconstrução provisória. Nunca remando contra a maré. Sabendo desde o princípio que toda a Medicina é o ato gratuito de saber diagnosticar.” (GT,404). Conhecimento que aproxima o médico das misérias humanas, as mesmas consoladas pelos religiosos e descritas pelos escritores, segundo J.-K. Huysmans, no trecho de *Là Bas* usado como epígrafe em *O Cirio Perfeito* (p.253).

Território do “provável”, na medida em que o braço da pesquisa científica - aquela cujas teorias são formuladas de acordo com uma série de casos a fim de se estabelecer uma hipótese testável, para encontrar uma definição única e adequada a todas as possíveis variáveis - tem ao seu lado o outro braço, dependente do golpe de vista, do faro certo, da sutileza do tato¹, da conversa com o doente, variáveis, como se vê, infinitas e

¹ Idem, *ibidem.*, p.179. Conhecimento proveniente não apenas de uma intuição “alta”, mas também de uma espécie de intuição “baixa”, como diz o autor, patrimônio de antigas tribos de caçadores, marinheiros, mulheres.

impossíveis de serem completamente organizadas¹. É precisamente a confluência desse olhar multi-especializado - a um só tempo técnico e intuitivo (“Felizes os médicos que podem temperar a tristeza sem fim de nossa profissão com esse bálsamo de sugestão estética.” BM,357) - que dará condições ao narrador de desvendar o caráter humano. É importante mencionar este aspecto na medida em que, invariavelmente, esses recursos estarão na base da apresentação das personagens nas *Memórias*. O leitor não pode deixar de notar, portanto, o quanto a justaposição dessas práticas auxiliam o narrador a construir sua história. Isto significa dar forma ao que já se perdeu, aproveitando-se do material disponível, deformando, necessariamente, nesse re-contar e, acima de tudo, expondo não apenas a fugacidade das imagens do passado, mas também a artificialidade dessa nova roupagem em forma narrativa.

Portanto, o médico diagnosticador - observador incansável de si próprio e dos demais, treinando sua técnica ao prognosticar os futuros mortos dentre os colegas de profissão - afirma que a prática o ajudou a penetrar, através dos gestos, atos casuais, frases e palavras soltas, no caráter do semelhante. Nesses momentos, agrega em torno de si um capital simbólico (de forte caráter persuasivo) que em hipótese nenhuma deve ser desprezado, tendo em vista a imagem social do médico como a de um profissional cuja cultura é extensa e variada. Soma-se, ainda, a consagração impregnada na imagem do autor, emprestando maior legitimidade às palavras do narrador das *Memórias*. De certo modo, este último aspecto (o trânsito entre os aspectos externos ao texto) concorrerá, também, para dar ao texto um cunho ético: “Estudava os que se lhe aproximavam e com seu ar de songa-monga adivinhava até o pensamento de quase todos. Foi enganado muitas vezes. Ainda será enganado, mas sabendo... que está sendo enganado. Seu diagnóstico de ‘sujeito decente’ e de ‘filho da puta’ - falham praticamente nunca. Vai ao próximo de alma adentro - como radiologista entranhas adentro. Diagnostica também - com precisão ecográfica - a inteligência e a inépcia.” (CP,475).

A aplicação do conhecimento, no entanto, também é cercada de subjetividades, a começar pela detalhada anamnese com o paciente, verificando não apenas as “...condições de início da doença, o primeiro sintoma...”, passando pelo seu histórico pessoal e familiar:

¹ Guardadas as devidas proporções, serve de exemplo o modo como José de Alencar congregará esses saberes em Arnaldo de *O Sertanejo*.

“As residências sucessivas, onde era, como era a casa ou barracão ou palhoça.” (BM,330-331), pois aprendera isso do Ari e não só do Ari mas de seus outros mestres e amigos (...) que primeiro tinham lhe falado em Freud (...) tinha lido alguma coisa do bruxo de Viena (...) Não sabia bem por que, mas destas pessoas e destes livros é que viera a sua mania de conversar com os doentes, de pesar as palavras deles e depois as suas.” Isso significa, em primeiro lugar, estar atento ao que o outro diz, ou seja, interpretar a “linguagem fantasiosa” da paciente: “Ai! doutor, senti como se eu fosse um monte de gelo derretendo, não vi mais nada e caí. A coisa em linguagem médica queria dizer: suores e lipotímia (...) Isso tudo era preciso repetir, perguntar como era, captar e afinal transcrever em linguagem técnica com que se classificam as dores, as aflições, as sensações falsas do ptialismo, as parestesias revestidas de comparações fantasistas.” (CP,214).

Depois, retira informações por outros meios, inspecionando minuciosamente o paciente, começando pela aparência: “Face, olhos, pupilas, nariz, narinas, boca, língua ...” estendendo a atenção para o todo: “Posição, magreza, gordura, corpo tudo, braços, mãos, pernas, pé, pele, cabelo...”; direcionando-se para alguns detalhes a partir dos quais certas moléstias se apresentam: “...pêlos, vasos, edemas, vermelhidões, palores, livores, suores, cicatrizes, manchas, tatuagens. Vinha agora o exame dos aparelhos...”, daí a visão aliar-se ao tato, à audição e ao olfato: “Timbre da voz. Tonalidade. A percussão centímetro por centímetro, feita com virtuosidades de pianista (...) A elegância necessária no colocar e mover das mãos. A posição do médico e do doente. Vinha a ausculta (...) Os ruídos anormais e o seu tempo de aparição.” (BM,331). Mas o médico nunca devia esquecer que se trata de uma relação de mão dupla: “Então era preciso dizer a verdade, em sentenças simples e compreensíveis, curtas e precisas, cada uma com um mandamento. Não engolar, não misturar, não ficar pelo meio. Ensinar. Lembrar que na consulta o maior observador é muitas vezes o cliente - de olho no SEU médico.” (CP,214). A personagem aí moldada - a do médico - não deve negligenciar suas atitudes, gestos moldados de acordo com o “profundo sentido dramático que tem a nossa profissão - já que seus motivos são a dor e a morte.” (BM,311).

Esta experiência do médico adulto, portanto, conformará a narrativa das lembranças infantis, basta observar o comentário do narrador a respeito dos momentos em que acompanhava a avó materna em seus afazeres domésticos: “Para mim não há caixa

encourada, personalidade que eu não descortine, pensamento que eu não decifre, associação de idéias que eu não siga nos seus caminhos submarinos como aquele Dupin, de Edgar Allan Poe que respondia alto e bom som, ao pensamento do interlocutor.” (BC,42).

A importância do detalhe nas *Memórias* se inscreve ainda na regra de “dizer tudo”, incluindo aí *tudo o que é lembrado* e a confissão de *que quase tudo se perdeu*. A confluência desses dois termos opostos, além do acúmulo de uma gama heterogênea de detalhes darão à narrativa parte de seu lastro de veracidade. No primeiro caso, destaca-se a frequência com a qual o narrador afirma ter uma memória privilegiada, manifestada desde os primeiros anos de vida. Observação sem dúvida pertinente para legitimar tantas histórias baseadas em “lembranças pessoais”: “Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom para observar.” (BO,325 - comentando o fato do tio Paletta não tê-lo socorrido da perseguição do bezerro). Outro momento significativo da confluência das três premissas (a “precocidade rememorativa” apoiada em excesso de detalhes e no talento de diagnosticador de caráter) chama a atenção: “Eu estava pasmado para ela [a avó materna], em pé, ao seu lado, ela sentada numa cabeceira de mesa, tomando café. Tinha tirado o *pincez-nez* e devia estar vendo um mundo algodoado de dentro se seu olhar vago. Acabou a sua xícara, limpou os vidros na barra da matinê, passou o trancelim, encavalou as lentes e imediatamente reassumiu o ar agudo e ladino que adquiria quando punha em foco o que estivera esbatido pela vista cansada (...) Pois ela olhou para mim com aquele sorriso esquisito, de selo de correio e eu bobo já ia rir também quando senti, ao seu silêncio e à demora de seu olhar que ela não estava se rindo para mim não, ria de mim, ria mesmo mais longe, isto é, através de mim, ria do genro detestado e defunto... Me encolhi (assim falava Mário de Andrade), me encolhi como ameiba em meio ácido. Ali mesmo nos meus oito anos contei, pesei e medi a Inhá Luísa.” (BC,42-43) Mais um outro exemplo, e este não menos importante porque procura justificar a razão pela qual o passado é passível de recuperação em relação ao presente, que lhe escapa: “ De toda essa gente que estou evocando [as personagens da Pensão Moss, no Rio de Janeiro, onde morou com os tios Antonio e Alice Salles, entre 1915-1916] (...) e já não deve se lembrar mais dum menino moreno, tímido, meio sonso que se esgueirava entre os grandes e gostava de ficar pelos cantos olhando tudo, ouvindo tudo, guardando tudo, tudo. Armazenando na sua memória

implacável (seu futuro martírio) os fragmentos de um presente jamais apanhável mas que ele sedimentava e ia socando quando eles caíam mortos e virados no passado de cada instante.” (BC, 290-291).

3.5. *VOLTANDO PARA A “CASA VELHA”*

Esse desfile de detalhes tão freqüente na autobiografia levou muitos a considerar a referência à casa da infância como uma das tópicas da prosa autobiográfica. De um modo geral, a “casa velha” da infância segue uma espécie de modelo, no qual se inclui a preocupação com as origens e a investigação das primeiras lembranças.¹ A lembrança da “casa velha” teria o poder de despertar outras lembranças², além de ser uma tentativa de “eternizar” um momento do passado que se julgou mais feliz em comparação com o presente³: “Rua Aristides Lobo 106 - onde nossa família completa viveu um instante perfeito - logo logo feito, encerrado, fugaz, fátuo acabado passado.” (GT,26). Em função da morte precoce do pai e pelo caráter de fuga do presente, o tom da narrativa terá um forte acento melancólico porque, na rememoração, os elementos que passam a envolvê-lo (os sonhos e as imagens daquela época) entram em choque com o que restou (as lembranças são incongruentes e fragmentárias - peças de mobília, as ruas sem as casas da época). Ao mesmo tempo em que tem de vencer as barreiras do esquecimento, lançando mão de fotos, pinturas, relatos, desenhos, a “casa velha” apresenta-se como um dos mortos de seu baú de ossos, acompanhando a destruição da cidade como quem vela um amigo à beira da morte (GT,9-10).

A esta melancolia latente se sobrepõe um outro tom, que projeta as lembranças da “casa velha” para uma época “fora do tempo”, a vida numa espécie de paraíso perdido, principalmente, porque o narrador se esforça em reanimar a criança daquela época. Tudo que emana daí está, a exemplo das demais lembranças da infância, num tempo pleno, único, “simultâneo e coexistente”, no qual os elementos se reúnem numa espécie de palimpsesto de “n-planos empilhados” (BO,270) a serem desmembrados. A percepção é

¹ May, G.*op.cit.*, p.199.

² Idem, *ibidem*, p.129.

³ Idem, *ibidem*, p.127.

de simultaneidade e de desordem de elementos (tudo parece caótico) e é graças ao retrocesso, à escrita, que a ordenação parece possível.¹ Uma das marcas dessa feliz e, ao mesmo tempo, dolorosíssima lembrança é a da sua fugacidade. E, mais uma vez, a quase impalpabilidade dessa imagem, próxima do esquecimento total, confere à narração um alto grau de credibilidade². Isto não significa que o narrador não se preocupe com a investigação das minúcias dos detalhes evocados. Por meio deles elabora um retrato do que foi a “vida familiar” e, ao mesmo tempo, desenvolve um tema, ao torná-la significante³: congregando possíveis experiências similares de um grupo social mais amplo do que apenas a esfera familiar. O detalhamento das lembranças, a narração do acúmulo de detalhes pode desviar a atenção do leitor, propiciando a simulação do “perder-se” na simultaneidade de elementos aí relacionados, mas dá à narração um alto grau de intimidade.⁴

Num certo sentido, esse modo de apresentar as lembranças da infância simula a confissão de esquecimento inerente à tentativa de lembrar: sendo impossível lembrar de tudo, por um lado, pois, segundo o narrador, as lembranças do passado infantil surgem em imagens mais ou menos incongruentes, referir-se, por outro lado, às minúcias dessa época é lembrar do que foi submetido à análise posterior. Em primeiro lugar, serve de ponto de comparação com a casa da felicidade perdida, aquela da Rua Direita, da avó Inhá Luísa, onde o protagonista nasceu, viveu seus primeiros anos de vida e para a qual retorna após a morte do pai:

“A casa derrubada, persiste intacta dentro de mim e ainda mais, reforçada pela presença de novos moradores. O engenheiro Jorge Carvalho, sua mulher Luísa, sua criada Juliana, D. Felicidade e o Conselheiro Acácio. Porque quando li *O Primo Basílio*, coloquei a ficção queirosiana na Rua Direita 142 e jamais pude escapar desse sortilégio nas releituras. As salas se adaptavam perfeitamente à descrição do livro e os desabafos de Jorge com Sebastião eram no escritório do meu Pai; D. Felicidade, o Conselheiro, Julião e o Ernestinho tomavam chá na sala de jantar, na nossa louça. Luísa morreu no quarto de minha Mãe.” (BO,270).

Eis aí uma poderosa estrutura arquitetural de memória às avessas! Se num dos antigos esquemas da arte da memória, a técnica era a de para em cada lugar de um imóvel

¹ Idem, *ibidem*, p.181.

² Mathieu-Castellani, G. *op.cit.*, p.75.

³ Molloy, S. “Cuentos de infancia, novela familiar” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.131.

⁴ May, G.*op.cit.*, p.129.

alojar uma parte do discurso, concentrando-o numa imagem, por exemplo¹, aqui, ao contrário, temos a trama do romance servindo de suporte para fixar na lembrança uma das casas da infância. A evocação da lembrança foi corrompida pela ficção a ela associada? Dentro da perspectiva das *Memórias* em hipótese alguma². Se a suposição de erros ou de incongruências relativas às primeiras lembranças são prova de veracidade (pois, como diz o narrador, é justamente a suposição desses equívocos que dá a essas lembranças sua qualidade “produtiva”³), o que importa, de fato, é o narrador comentar (“sinceramente”) a emoção decorrente dessa imagem e não se ela é verdadeira ou falsificada⁴.

Para o narrador, a lembrança da leitura de um livro (infantil ou não) é um poderoso mecanismo de recuperação do passado: “Até hoje gosto de retomar sua leitura [*Mathilde* de Eugène Sue] porque suas páginas me trazem na hora específica do desencadeamento do mecanismo da memória involuntária - olhares de minha avó materna, cheiros da chácara de Juiz de Fora, dos ares lavados da Serra, sons de piano de minha Mãe ou de seu ainda mais remoto bandolim, gritos de primos e primas, relentos de nossas cozinhas com os ruídos das frituras e o taratata das tampas das chaleiras batendo à pressão intermitente da água fervendo, o chiado desta quando irrompia e chispulava na chapa incandescente do fogão. A voz de meu avô. Vultos da Rosa, da Deolinda...” (CF,252-253)⁵. As personagens dos livros de infância farão parte também desse arsenal multivariado para o qual o narrador se volta para falar de si mesmo, pois a releitura funciona como uma das chaves usadas: abrindo as portas de “nossa casa velha e entrar, como nos jamais. Nela, além de meus mortos (esses mortos que me matam!), encontrarei sempre Napoleão Bonaparte, Sancho Pança, Dom Quixote de la Mancha, Genoveva de Brabant...Sim! Genoveva de Brabant cuja história eu li em Aristides Lobo, num pequeno volume vermelho onde ela e Golo vinham com outra novela chamada *Os Ovos de Páscoa*. Dela tenho recordações pessoais e não as de Proust.” (BO,346).

¹ Yates, Frances. “Sources latines sur la mémoire dans l’Antiquité” in *L’Art de la mémoire*, ed.cit., p.16.

² Stendhal usará o mesmo recurso: “Sous les forêts de Berland je plaçai les scènes de l’Arioste”, cf.: *La vie de Henry Brulard*, ed.cit, p.127.

³ Ph. Lejeune afirma o mesmo em “Peut-on innover en autobiographie” in *L’Autobiographie*, ed.cit, p.68.

⁴ May, G. *op.cit.*, p.106.

⁵ Seguindo Proust, para quem as “leituras da infância nos deixam as imagens dos lugares e dos dias em que as fizemos...” in *Leitura* (Trad. Carlos Vogt), Campinas: Pontes, 1989, p.24.

De fato, uma das mais recorrentes maneiras fixadas pela literatura de se recuperar as lembranças infantis é a imagem da leitura ou da “dramatização da cena da leitura”¹. Num certo sentido, reler o livro da infância é fazê-la coexistir no outro momento: “Mas basta que eu comece a sua releitura [o livrinho dos contos de Andersen] para senti-lo novo em folha, claras páginas, iluminuras resplandecentes, dorso reluzente. E logo um sangue menino circula em minhas veias e readquiro ouvidos para ouvir realmente o grito da fada paradisíaca. Come with me, come with me. Vou.” (BC,266). E o narrador leva consigo o leitor.

Rousseau, por exemplo, diz não se lembrar como aprendeu a ler nem quais foram seus primeiros livros, mas tendo aprendido, confessa que a leitura passou a tomar parte de sua vida de modo apaixonado. Mas essa leitura desenfreada e sem método, acompanhada pelo pai, foi de certo modo perigosa, na medida em que os romances lidos “me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l’expérience et la réflexion n’ont jamais pu bien me guérir.”² Reflexão que ampliará tanto nos textos políticos quanto naqueles sobre arte e pedagogia. Stendhal também se refugiará na leitura para escapar da solidão submetida pela rigorosa educação religiosa e aristocrática e, também, pela infelicidade reinante na família após a morte da mãe. “Bebia” as palavras dos jornais que eram lidos toda a manhã em voz alta pelo avô. O ódio pelo professor tirano, que o obrigava a infernais traduções de textos latinos, pelo pai e pela tia foi contrabalançado com a descoberta de *D. Quixote* na biblioteca do pai: um livro tão poderoso, pois o fez rir³ pela primeira vez desde a morte da mãe⁴.

Num certo sentido, a cena da leitura vai, por um lado, projetar a futura história do “eu” como a de alguém ligado a palavras, à escrita mesmo antes de seu conhecimento (“Não possuía noção de leitura e já minhas tias mandavam para Juiz de Fora revista infantil que eu folheava e cortava.”[BO,414]; “...eu folheava [os livros no quarto da tia Candoca] para ver as figuras...” (BO,411) e, por outro lado, a lembrança das personagens literárias aparece-lhe de modo tão ou igualmente forte quanto a dos parentes queridos: “Anos

¹ Molloy, S. “La escena de lectura” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.28ss.

² Rousseau, J.-J. *Les Confessions*, ed.cit., p.18.

³ D.Lavinia, uma das depoentes de *Lembranças de Velhos*, lembra-se também das risadas da irmã quando esta leu *D. Quixote*: cf.E.Bosi, *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, ed.cit., p.209.

⁴ Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, ed.cit., pp.82-84.

depois identifiquei as mesmas ilustrações, lendo Maupassant, Daudet, Mirbeau. Foi como um encontro de sombras da infância quando deparei com os desenhos de Vallet e Jeannot em *Mademoiselle Fifi* e *Boule de Suif*, os de Rossi e Myrbach em *Jack* e *Sapho*; outra vez os de Jeannot e os de Carrey no *Le Calvaire* e em *Sébastien Roch*. Eles me deram as chaves da literatura da tia ...”(BO,411). Entram na mesma categoria, para criança, acontecimentos e personagens da vida comum, comentados pelos adultos, transformavam-se em “verdadeiros folhetins”: Roca e Carleto, a morte de Euclides da Cunha, a morte de D. Carlos e D. Luís Felipe em Portugal, a Revolta da Chibata, além das disputas familiares entre hermistas e civilistas (BO,390-393).

Outra maneira igualmente válida de recuperar as lembranças da “casa velha” é da ação da memória involuntária¹. A dependência desse momento único e arrebatador (“total e simultâneo”) que o arranca do presente para projetá-lo direto na casa da infância, numa espécie de presentificação plena e ao mesmo tempo fugaz, é, no entanto, a exemplo do momento anterior, arbitrária. Como uma espécie de sonho, o que parecia esquecido explode em concretude e violência, pois nela vêm amalgamados sons, cheiros, gestos e, a partir dela, dá-se uma sucessão de imagem puxando imagem (BO,343). Mas se essa experiência depende do sujeito, ela está submetida em igual medida ao acaso e, nas *Memórias*, irmãs dessa lembrança singular são as trazidas pela memória voluntária. Não há nenhum demérito em perseguir algo esquecido, na medida em que o esquecimento é visto como material a ser analisado:

“Porque esquecer é fenômeno ativo e intencional - esquecer é capítulo da memória (assim como que o seu tombo) e não sua função antagônica. Na recordação voluntária não podemos forçar a mecânica com que as lembranças nos são dosadas. Os fatos sumidos nos repentes, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. Esse se oferece para suprir e vicariar os que as defesas do psiquismo acham que não é hora de dar e ele é uma espécie de ‘em vez de’ - acontecimento, imagem que tem de ser coagida pelo consciente, para soltar outros, outros e nos dar aparência de integral não achado mas construído (tiririca, de que e preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes.” (BO, 343).

A importância dada ao exercício do lembrar voluntário é explicitada de modo exemplar na reconstrução da casa de Aristides Lobo e o seu método é o da reunião de

¹ Já comentada anteriormente no capítulo 1: A ação da memória involuntária.

fragmentos disparatados oriundos das mais diversas formas de conhecimento. De certo modo, este método está baseado na crença de que o finito fato vivido (“ou encerrado para sempre na esfera do vivido”)¹ não significa uma recuperação igualmente finita. Ao contrário: “Há assim uma *memória involuntária* que é total e simultânea. Para recuperar o que ela dá, basta ter passado, sentindo a vida; basta ter, como dizia Machado de Assis, ‘padecido no tempo’. A *recordação provocada* é antes gradual, construída, pode vir na sua *verdade* ou *falsificada* pelas substituições cominadas, pela nossa censura. É ponto de partida para as *analogias* e transposições poéticas que Proust aponta em Baudelaire...” (BO,345)². A prosa vai tentar simular todos os movimentos submetidos por esse ir e vir de lembranças e de referências tão heterogêneas. Assim, ao acúmulo de detalhes, correspondem frases longas, interpolações, parênteses, oscilação de registros (do culto ao lado do vulgar e de termos técnicos), como se procurasse, além de simular o movimento de imagem puxando imagem na associação de lembranças, acompanhar o movimento do próprio lugar onde se encontrava, o bairro do Rio Comprido, tão sinuoso quanto o rio do mesmo nome. Desse modo, o caráter do rio cola-se à evocação da “casa velha”: um rio que corria e ia “rebolando”, recebendo água de outros córregos, ondulando mais, submetendo a Rua Aristides Lobo a seu “traçado fluviátil livre” (BO,337).

Em suma, a linguagem preocupada em esmiuçar todos os detalhes apreendidos, indo de um para o outro, parece perder-se. Assim como as águas, os materiais recolhidos “juntavam-se, paravam, faziam atoleiros, mangue, pantanal (...) Inchavam, transbordavam e seguiam lambendo Aristides Lobo...” (BO,337-338). Basta, por exemplo, observar que do portão da casa e de seu gradil prateado (BO,346), salta-se para a variedade imensa de gradis das antigas casas cariocas, daí para as ferragens de um modo geral, depois para portões, grades, ornatos, estatuetas, pavilhões, pontes... “Tudo destruído por prefeitos progressistas.” (BO,347). E o portão tem significado importante, pois impõe os limites espaciais ao menino burguês: “O cadeado e a corrente impediam-me de sair e misturar-me à molecada” (BO,348).

¹ Benjamin, W. “A imagem de Proust” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (trad. Sergio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin), 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p.37.

² Grifo nosso.

Viagem semelhante pelas ruas do Rio de Janeiro é feita de um outro ponto fixo, em *Galo-das-Trevas*, do apartamento 702 da Rua da Glória, 190. É a mesma cidade destruída cujas ruas e casas desapareceram. Elementos dispersos de uma vida cotidiana que o narrador tenta remontar num quadro, entremeando impressões pessoais e história coletiva. Ao “povoar” as ruas com seus fantasmas, ao “destruir” os prédios modernos e “reerguer” os casarios (GT,14), tenta, mais uma vez, “corrigir os homens sem imaginação” (GT,7). Assim como as ruas, casas e pessoas da Belo Horizonte da juventude, a exemplo das inúmeras Romas antigas que jazem, uma sobre as outras (na imagem freudiana para a memória), coexistindo na cidade de hoje: “Bato palmas no portão do 1.305. Pode entrar, Pedro. Acordo no Rio, com setenta e lá vai fumaça... Hoje as mesmas ruas às vezes as mesmas casas estão presentes e inexistentes. As do passado é que existem e aparecem, em onirismo vigil ou sonho que logo nos desperta e lança no irremediável. É assim que retomo às vezes meus calvários. [Rua da] Bahia, por exemplo. Vamos subir? ou descer?” (BM,256-257).

Do mesmo modo que nada impede o velho de viajar da janela de seu apartamento pela Glória de outros tempos, de modo algum o cadeado e a corrente impedirão a “viagem” pelas ruas do Rio Comprido, na *volta* à casa da infância. Ao contrário, longe de deter-se apenas no ambiente doméstico, ao portão é conferido um simbolismo poderoso, pois é ali pendurada que a criança, ora olhando “para a esquerda” ora “para a direita”, subverte espaços e tempo: o que antes parecia bem próximo começa a se distanciar, projetando-se em várias direções, inclusive para o alto, como se as posses do menino fossem tão poucas e a curiosidade imensa que nada escapava de seu olhar: “Para escapar eu tinha de atirá-lo [seu olhar] para os píncaros do morro (...) ou mais alto! (...) Ou mais alto, mais alto ainda! para os céus! ora vazios e duma dureza de turqueza, ora povoados de nuvens (...) Eu passava horas, olhando os céus sucessivos e suas nuvens mutáveis. Nunca, jamais, jamais a mesma. Sempre de forma renovada, instável, oscilante, dando nascimento a novas...” (BO,349-350). Metamorfoses análogas àquelas que o “Tempo faz em nossa cara perecível” (BO,350). Como se pode notar, o movimento da prosa permanece vertiginoso e incontrolável, como o rio Comprido: do portão, onde estava a criança presa, atinge céus e nuvens, indo para o sentido de passagem do tempo no corpo e, por fim, para voltar à rua Aristides Lobo.

E o narrador-cronista da cidade do passado ainda não entrou na “casa velha” ! Numa imagem algo surrealista define o amálgama das múltiplas impressões polifônicas e policrômicas da rua da infância¹: “Dessa gelatina multicolor emergem as figuras da rua e os sons que as circundavam” (BO,351). Nas “aquarelas da manhã” surgiam o peixeiro português cantando seu pregão (“*peiiiiixcamaró*”) e o apanhador de ratos (BO,351-2)², sucedendo-lhe o “óleo do meio-dia” com os vendedores de vassouras e doces, com os mais variados sabores e cores (BO,352-353). “Com a aparência do céu, mudava a população da rua. Gente chegando da cidade. Outros vendedores ambulantes, com outros barulhos. Baleiros - *baleiro-bááála (...)* *dilim-dilim, dilim-dilim...* Esse ruído casava-se ao rufo brioso e ovante, tirado com varetas, de baú de folhas-de-flandres que os vendedores de puxa-puxa traziam na cabeça (...) Já tinha anoitecido e já era depois do jantar quando irrompiam da treva quente os gritos dos sorveteiros. *Sorvéêêt'iaiaá*. Creme, coco, abacaxi...” (BO,354-355). A sucessão de frases dá a idéia de que esses momentos não podem ser perdidos e precisam ser fixados na imediatez em que estão sendo “revistos”. E ela justapõe os peixes, ratos, balas, doces, vassouras, objetos de múltiplas cores, tamanhos, cheiros e utensílios domésticos. Tudo é nivelado, não havendo mais lugar para subordinações.

Finalmente da rua explorada em todos os sentidos³, o narrador vai para o pátio cimentado da frente da casa, onde brincava com o “prodigioso trem de ferro, sob trilhos” e que foi destruído pelos moleques da rua, dando-lhe a sua “primeira amostra da luta de classes” (BO,356), de onde via o pai preparar as festas juninas, por onde passavam os foliões no carnaval: “Teria sido o de 1910 ou o de 1911? Sempre pendurado nas minhas grades prateadas vi passar...” (BO,356-357). Observação que serve como mais uma prova de veracidade discursiva, na medida em que a dúvida demonstra “boa-fé” por parte do narrador, permitindo que o leitor se mostre mais aberto e aceite como possíveis⁴ as

¹ Ecléa Bosi comenta que “ao perdermos uma paisagem sempre podemos evocá-la através de sons que subsistem ou na conversa com testemunhas que a viveram (...) A vida do grupo se liga estreitamente à morfologia da cidade: esta ligação se desarticula quando a expansão industrial causa um grau intolerável de desraizamento.” Cf.: *Lembranças de Velhos*, ed.cit., p.366.

² “Agora há cafés-lanchonetes com operários. Um silêncio bom de roça. Ratos atravessam a rua de bueiro em bueiro - atarefados e olhinhos luzindo como os do que corria nos meus pesadelos em Aristides Lobo.” (GT,21)

³ As cores e os sons do antigo bairro da Glória, no passeio do velho médico, vão delinear, por sua vez, uma atmosfera ao mesmo tempo “poética e trágica”, “sinistra e orgástica” (GT,20).

⁴ Mathieu-Castellani, M. “La scène judiciaire” in *op.cit.*, p.44.

“analogias”, ou “fantasias” que constrói desse passado. O mesmo pode-se dizer com referência aos bondes-de-burro que passavam pela rua da infância: “Quando? não posso dizer com exatidão¹, pois minhas recordações desse Aristides Lobo da infância surgem empilhadas e a fotografia positiva que delas obtenho resulta da revelação de vários negativos superpostos, cuja transparência permite que as imagens de uns se misturem com as luzes dos outros. O essencial é que me lembro dos bondes-de-burro com seus poucos bancos...” (BO,420).

Vem também da “casa velha” uma série de lembranças muito próximas das imagens surrealistas, tais como o retrato da prima morta sempre envolto em filó rosa, como se fosse imagem de sonho (BO,373), ou o “caldo de rã” que fazia “furor” na época contra as bronquites, mas “parecia criança fervendo num caldeirão de bruxas” (BO,382) e de uma de suas tias “sentada num banquinho e penteando seus cabelos alfinetado na borda da cama.” (BO,413). Outras lembranças dão mostras da recuperação da capacidade infantil de transformar os objetos úteis - os descansos dos talheres - em brinquedos para o divertimento - em rebanhos, unidos em forma de comboio (BO,403). Emana da “casa velha” o terrível medo do “monstro”, o “Babaquara”, que nunca aparecia, mas que se fazia pressentir pelos odores exalados e pelos barulhos feitos no meio da noite, mexendo em tudo nos fundos da casa que davam para o rio. Dessas imagens “me ficou a sensibilidade à presença dos Demônios, a vidência intermitente dos mortos, a rudimentar e obscura capacidade profética, a ‘poesia do pânico’, o terror das noites de insônia (em que regrido à infância desamparada!) e certa inquietação cósmica que pode bem ser caminho para Deus Nosso Senhor.” (BO,407). De fato, trata-se aqui de um sentimento sintetizado tão bem por Rubem Braga: “Convém que as crianças sintam um certo medo do porão; e embora pensem que é medo do escuro, ou de aranhas caranguejeiras, será o grande medo do Tempo, esse bicho que tudo come, esse monstro que irá tragando em suas fauces negras os sapatos das crianças, sua roupinha, sua atiradeira, seu canivete, as bolas de vidro, e afinal a própria criança.”²

¹ Stendhal vai dizer o tempo todo que não se lembra bem das coisas: ironicamente, diz tratar-se de uma espécie de “defeito” pessoal, mas não foge da pretensão de tentar apreender a “verdade de seus sentimentos”: cf. Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, ed. cit., p.93 e p.105

² Braga, Rubem. “Receita de casa” in *Casa dos Braga: memória de infância*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1997, p.123.

A descrição da casa, de sua mobília, de seus moradores, o modo como se vestiam, o que conversavam, o que liam, as visitas de parentes, os teatros que freqüentavam, as músicas que ouviam, tudo, enfim, é narrado de modo a estabelecer uma correlação íntima entre esse ritmo da vida doméstica e a característica psicológica dessas personagens (“Quando meu Pai deixou Juiz de Fora e mudou-se para o Rio veio morar com suas irmãs (...) Quando aqui chegamos, reunimo-nos, em Aristides Lobo 106, as minhas tias Cândida e Maria Euquéria, a minha prima-irmã Maria, filha da primeira, e a minha tia-avó Maria Oamplona de Arruda. Pouco depois da nossa vinda foi a dos Salles...BO,379), tudo parece imerso num tempo perfeito, sem contradições ou tristezas, até o momento da trágica morte do pai: “Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando amputam sua mão.” (BO,441).

A narrativa da “casa velha” (assim como de outras “chaves” para a recuperação do passado) é, no geral, o resultado de uma existência combinada e simultânea de coisas diferentes. Como se precisasse tomar posse de tudo que se refere a esse mundo, exacerba em detalhes, seguindo ainda dois movimentos distintos e que se justapõem: de um lado, o do mundo “para fora”, cobrindo ruas, pessoas, sons, céus e nuvens, de outro, o “de dentro”, a mais singular e única lembrança pessoal. Ambos aprofundados e ao mesmo tempo ilimitados. Não faltam situações em que o movimento descreve o que há de mais distante, para, em seguida, puxar o leitor para o tremendamente próximo, íntimo, num evidente efeito dissonante. A organização da narrativa procura também conjugar espaços e tempos, mas a exploração da memória dos lugares, como nas antigas tradições das artes da memória, é a que mais salta à vista, pois se as datas parecem se embaralhar, os espaços são sempre melhor definidos. À impressão geral soma-se a policromia de imagens associada a uma profusão de sons, como se lhe faltasse uma medida, uma proporcionalidade, pois tudo é submetido a desvios, à minúcia investigativa do detalhe, à preocupação com a informação precisa. Mas parece que esse espaço que se expande “para fora” não está em contradição com o deslocamento “para dentro”, pois nesses dois movimentos diferenciados e que se interpenetram, abolem-se as distinções entre o que parece estar restrito ao “dentro da casa” (espaço privado) e o “fora da casa” (espaço público). Isso não significa que os dois espaços perdem as suas principais determinações,

mas ambos acabam se modificando com esse contato, na medida em que há a interferência de um no outro. Desse modo, a rememoração de uma não vem descolada da outra.

A flagrante suntuosidade da forma da prosa, primorosamente construída, parece querer iluminar todas as regiões possíveis e escondidas desse passado e, ao mesmo tempo, presentificá-lo. O resultado final é, mais uma vez, o da *pulverização do sujeito na história*, tamanho o acúmulo de variados pontos de vista. A “casa velha” mostra-se como uma espécie de quebra-cabeças, cujos pedaços são feitos dos mais variados materiais além de diversos tamanhos e cores. Mas nele tudo é movente e inconstante, pois depende de elementos de natureza arbitrária: uma lembrança que voltou de repente, a posse de novas fotografias, a conquista de diferentes informações, uma outra analogia, uma associação de idéias inusitada, uma sugestão poética... Continua valendo aqui a bela analogia feita por Davi Arrigucci Jr¹, entre as *Memórias* de Nava e as esculturas em *móvil* de Alexander Calder para compreender essa característica ao mesmo tempo tão palpável dos materiais nivelados e tão cambiante que empresta seu conjunto.

A confissão de incertezas quanto ao lembrado, assim como a menção constante aos esquecimentos, à sua complementação por meio de analogias, imagens de sonhos, eventos semelhantes, funcionam como argumentos poderosos no sentido de conferir autenticidade à narrativa. “Dizer tudo” nas *Memórias* significa afirmar que as lembranças do “eu” são baseadas em testemunhos de terceiros, em imagens confusas e arbitrárias e que são iluminadas precariamente com base em incursões pelo inconsciente e pela realidade passada. Assim, “dizer tudo” aqui é o mesmo que confessar que os limites entre os diversos planos - da realidade e da subjetividade - tendem a se interpenetrar, fazendo com que um implique no outro². Preso ao portão da “casa velha”, este ponto geográfico determinado, fixo no tempo e no espaço, transforma-se em símbolo de experimentação poética acerca do tempo e do espaço, da infância e da casa na rua Aristides Lobo. Aqui os vários planos se interpenetram porque é desse modo, ou seja, simultaneamente, que as imagens distorcidas lhe chegam, procurando desse mesmo modo (re)apresentá-las.

¹ Arrigucci Jr., D. “O móvil da memória” in *Enigma e Comentário*, ed.cit., pp.100-110

² Lunn, Eugene. “El Modernismo en una perspectiva comparada” in *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno* (trad. Eduardo L. Suárez), México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pp.48-50 (sobre a questão da exploração da simultaneidade da experiência nos romances modernos).

3.6. OS DELITOS E AS PENAS

“Dizer tudo” na autobiografia significa também confessar os (pequenos) delitos da infância. Mas se confessa o que pode ser motivo de vergonha, supõe-se, portanto, que está habilitado a confessar qualquer coisa, expondo os meandros de sua personalidade¹. Via de regra, as confissões do período infantil giram em torno de pequenos roubos de frutas, bombons e até uma panela de uma vizinha². Outros podem morder o rosto de uma prima chata ou escrever uma carta usando um nome falso³. O narrador das *Memórias* também confessa os seus “crimes”, tais como o roubo de duas coleções de postais de uma prima, a primeira com toda a vida de Paul e Virginie e a outra com a vida de Joana D’Arc: vistos, admirados, escondidos e depois jogados fora. Destino igual o de outra coleção furtada do namorado de uma tia. Roubo perfeito, entretanto, foi o da nota de cinco mil-réis da avó materna. O pequeno Ali Babá não foi para o colégio como deveria: “fui para a babilônia da Rua Halfeld, onde comprei um livro (lembro-me de gravura representando uma carga de cossacos) e uma lâmpada elétrica de tamanho desmedido (...) Joguei o troco no bueiro. Como ainda não soubesse ler, rasguei o livro e atirei seus restos no tanque da ‘Cabana’. A lâmpada, enorme, esfregada, não fez aparecer nenhum gênio. Fui me desfazer de mais esse cadáver na escada da Igreja de São Sebastião. Lá a estourei, tendo a impressão de ouvir os trovões e o morro do Imperador desabando nas minhas costas (...) Ninguém desconfiou (...) Eu fiquei por conta das Fúrias de um remorso que me perseguiu toda a infância, veio comigo pela vida afora (...) Só me tranqüilizei anos depois, já médico, quando li num livro de psicologia infantil que só se deve considerar roubo o que a criança faz com proveito e dolo. O furto inútil é fisiológico e psicologicamente normal. Graças a Deus! Fiquei absolvido do meu ato gratuito...” (BO,309-310).

Evidentemente, ao longo das *Memórias*, conforme avança cronologicamente a narrativa, os “crimes” tornam-se menos singelos, como o banho de urina no guarda-noturno, o “rouxinol”, que apitava noite a dentro sob as janelas do quarto no Pedro II (BC,416). Houve aqueles praticados com prazer e prontamente denunciados pelos colegas

¹ Mathieu-Castellani, M. *op.cit.*, p.113 e p.24.

² Rousseau, J.-J. *Les Confessions*, ed.cit., p.20.

³ Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, ed.cit, p.24 e pp.110-111.

mais velhos: entupir pias, deixar torneiras abertas, fumar escondido (BC,414). Em geral, no Colégio, havia um código comparativo entre crimes e castigos para os alunos do primeiro ano: gargalhadas, conversas em diversas situações “impróprias”, agressões físicas ou verbais, para o uso de palavrões... (BC,410). Já no ano seguinte, os “crimes” eram considerados mais “graves” e giravam em torno de manifestações ligadas ao impulso sexual, típicas da adolescência (BC,411). No terceiro ano, o caso mudava um pouco de figura, como as tentativas de morte ou insubmissões, com fortes conotações sexuais (BC,411 e 416). Sem contar, por fim, da hilariante descrição das peripécias dos garotos em burlar a vigilância do bedel, dos professores e de outros colegas e abrir, dentro dos livros regulares, as páginas despedaçadas das “leituras clandestinas”, que iam de Sherlock Holmes a Rabelais, de “livrinhos de putaria e romances de safadeza”, então: “Tirava-se página de cada vez. Punha-se no colo. Fazia-se toda a mímica de uma violenta dor de cabeça e mão na testa, olhos baixos, devorava-se a safadeza. Olho na obscenidade e olho no inspetor. Se ele se mexia...” (BC,422-423). Invariavelmente, eram pegos e condenados ao tédio das punições em infindáveis horas, presos na sala de estudo sem nada para fazer.

Com essas histórias de lembranças da infância e da adolescência narradas como história infantil, cheias de detalhes das peripécias, angústias e confusões vividas pela pequena personagem é que se encerra esta análise a respeito do modo como as dificuldades em recuperar a infância são enfrentadas nas *Memórias*. Fica claro como a partir desse embate é elaborada uma teoria da rememoração. Ora, em seus “Estudos sobre a Histeria”¹, Freud refere-se ao problema do *estatuto do detalhe*, confessando o embaraço provocado pela oposição entre *detalhe falado* e o *detalhe escrito*. Surpreendia-se quando suas observações médicas e, portanto, científicas eram lidas como romances, deixando de ter a carga de seriedade necessária aos textos dos especialistas. Para Freud, o romanesco era inseparável da proliferação de detalhes. Mas, do mesmo modo, nos processos psíquicos há necessariamente exposições detalhadas. Neste sentido, o detalhe ameaçava a cientificidade porque fazia ressaltar a “poesia”, inscrevendo a “falsidade” no texto científico. No fundo, o excesso de detalhes acumulados aqui nas *Memórias* tendem a fomentar uma impressão semelhante, levando-se em consideração, ainda, o fato de muitas

¹ Apud Naomi Schor, “Le detail chez Freud” in *Littérature*, ed.cit., pp.4-5

histórias serem propositalmente narradas como se fossem ficção¹. Provavelmente, essa impressão é justa e pertinente. Do mesmo modo que o excesso de detalhes nas *Memórias* podem desviar a atenção do leitor de algum aspecto mais revelante da personalidade do escritor como ocorre com o paciente submetido à análise clínica, por outro lado, a própria imbricação na memória do “verdadeiro e do falso” em relação às lembranças da infância, segundo Freud², leva à conclusão de que as lembranças desse período (as imagens incongruentes ou deformadas por forças poderosas da vida posterior) são, o sujeito permitindo ou não, um modo de falsificação em “maior ou em menor grau”³.

3.7. EU, TU, ELE

Outro aspecto ainda não mencionado, mas que diz respeito à confluência de saberes no narrador que segue o desejo de “dizer tudo”, refere-se ao modo como é abordada a experiência sexual do sujeito. Em primeiro lugar, é preciso dizer que Nava aqui dividirá o foco das histórias entre o “eu” - Pedro Nava - e seu alter-ego, José Egon. Ora, se o primeiro acompanha vez por outra as “descidas” do segundo aos bordéis, é justamente este quem irá protagonizar as cenas eróticas mais tórridas. Não há porque discutir aqui as razões, que alguns críticos atribuem a um fundo moralista de Nava, dessa escolha. Basta dizer apenas que a vivência erótica é narrada, que ela faz parte explicitadamente da prosa. Pode-se, isto sim, confrontar a escolha da narração da experiência sexual centrada no duplo com os outros movimentos da prosa que induzem a reflexão acerca da identidade - da coincidência do eu consigo mesmo ou sua transformação ao longo do tempo. Talvez a opção pelo alter-ego como protagonista sirva apenas como uma dentre outras tentativas que Nava encontrou de contar a sua história através do outro, sejam familiares, amigos, professores, pacientes, personagens literários -

¹ Segundo Paul Ricoeur, “c’est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l’après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l’histoire.” Cf.: *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990, pp.191-192. São os “vazios”, segundo o narrador das *Memórias*, preenchidos pela ficção ou pela imaginação.

² Freud, S. “A Psicopatologia da Vida Cotidiana” in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* ed.cit., pp.71-72.

³ Schor, Naomi. “Le détail et chez Freud” in *Littérature*, ed.cit., p.12.

espelhos que refletem imagens “idênticas”, mas incongruentes, e contribuem para dar a dimensão da complexidade da tarefa de se falar de uma vida.

Mas nesse momento da narrativa é o “primo” José Egon Barros da Cunha que entra em cena (era a “cara dum focinho do outro...” CF,217), semelhança física que se estende às afinidades mas, como era de se esperar, esbarra no temperamento: Zegão é atirado, o jovem Nava, por sua vez, tímido. Terão também seus duplos os dois amigos inseparáveis do estudante de Medicina Pedro Nava, Coutinho Cavalcanti e Francisco Pires, respectivamente, Isador e Cisalpino. Será essa a trinca que protagonizará as bebedeiras, as grandes paixões e as difíceis desilusões amorosas tendo, como “testemunhas”, os demais companheiros, sempre mais sérios, mais estudiosos e tímidos: “...fomos mais que irmãos, éramos uns, os outros, cada eu, eu do outro.” (BM,362). Mas nada impediu o narrador de viver “como se fosse sua”, por exemplo, o romance de juventude entre Zegão e Maria, que trabalhava de copeira na casa dos tios onde morava, em 1918: “Assim fui acompanhando aquele romance que eu seguia como paixão que fosse minha.” (CF,222). Paixão a princípio idílica, depois tórrida para, por fim, terminar tragicamente com a morte da menina, aos quinze anos, de *influenza*, deixando o “jovem viúvo” inconsolável.

É justamente em *Chão-de-Ferro* que o “primo” Zegão dividirá o foco das atenções do narrador. Nele o sexo será uma das marcas ostensivas, acostumado àquela “falta de delicadeza moral do pedido adiantado, do clássico ‘bunda no chão, dinheiro na mão’, naquela falta de asseio do depois, nos perigos de doença...” (BM,60). É, portanto, com Egon, além de Isador e Cisalpino, que o “eu” freqüentará os cabarés e os bordéis de Belo Horizonte, na década de 1920 em *Beira-Mar* e *Galo-das-Trevas*. Mas sempre como testemunha das façanhas do outro. E será também Egon quem receberá a visita do misterioso amigo Comendador, no final de *O Círio Perfeito*.

A princípio, a utilização do duplo parece pôr em xeque a veracidade da transmissão da experiência, na medida em que projeta as ações e as situações narradas para uma outra esfera, independente do vivido. Como se a obra não passasse “apenas” de uma ficção literária. No entanto, esse recurso não significa deixar de lado o caráter autobiográfico das *Memórias*, atesta apenas as dificuldades do “eu” em falar de si mesmo. Significa, também, que para melhor dar conta dessa tarefa a ficção de si talvez seja

intransponível. A animação do duplo, o seu prolongamento e, por fim, a sua manutenção definitiva na narrativa ocorrem com o aval literário de E.A.Poe: “escrever memórias é animar e prolongar nosso *alter ego*. É transfundir vida, dar vida ao nosso William Wilson, é não matá-lo, como na ficção de Poe. E essa vida é a Verdade.” (BM,198). Justamente Poe, o paradigma de várias gerações devido em parte à tradução e aos artigos de Baudelaire, assim como os elogios de Gautier, as referências constantes de Mallarmé, Villiers de l’Isle Adam e Huysmans¹. Autores também presentes nas *Memórias* e que dão indiretamente a chancela para a instalação dos duplos, abrindo, conseqüentemente, espaço para um jogo que, de um lado, pode remeter a uma criatura alheia em relação ao real (na frase emblema de Axel: “Viver ? Nossos criados farão isso por nós”²), como se a experiência se bastasse na literatura, na exploração ilimitada do pensamento e da imaginação³. Neste sentido, o texto adquire a dimensão de um espaço onde o que mais importa é a maneira pela qual os códigos são multiplicados⁴. É interessante pensar, abrindo um rápido parêntese, que os elementos típicos da prosa *fin-de-siècle* vão estar também presentes num dos primeiros contos de Drummond, “Rosarita”, publicado em 1921, na revista *Radium* - revista científico-literária do Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. Uma revista cheia de “cientificismos e parnasianismos”, além de reverenciada pela Tradicional Família Mineira. Em “Rosarita” não faltam a atmosfera alcoólica, a cocaína, o ambiente dos cabarés, a beleza e a luxúria, irmãs da violência e do estupro. “Em suma - provocação, desafio à delicadeza da cidade ...” (BM,63).

A concepção do duplo parece instaurar uma espécie de rejeição do mundo externo e de simulação de uma vida livre, sem culpa, alheia às convenções sociais, sem amarras e (por que não?) quase inocente. Mas não é só isso. O fato é que existe no texto uma forte

¹ Pierrot, Jean. “The decadent era” in *The Decadent Imagination, 1880-1900* (translated by Derek Coltman) Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981, pp.28-33 e Baudelaire, Charles. “Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages” (1852), “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres” (1856), “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857) in Edgar Poe, *Histoires grotesques et sérieuses* (trad. et notices de Charles Baudelaire), Paris: Le Livre de Poche, 1973, pp.239-342.

² Wilson, Edmund. “Axel e Rimbaud” in *Castelo de Axel: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930* (trad. J.P.Paes), São Paulo: Cultrix, 1967, p.187.

³ Paes, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo” em J.-K.Huysmans, *Às Avestas* (trad. e estudo crítico de J.P.Paes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.12.

⁴ Greges, “Les romans de la décadence” in *Europe*, 69e anné, n° 751-752, novembre-décembre, 1991, p.79.

ambigüidade, estimulada até fora dele, por entrevistas de Nava. Tecendo comentários acerca de *O Cirio Perfeito*, Nava afirma que os “fatos relatados, no meu último volume, onde eu fiz uma coisa, mais ou menos romanceada, no meio do livro, são fatos verdadeiros. Mas eu, pra ter mais liberdade, pra entrar mais profundamente nesses fatos, eu mudei os nomes (...) Como eu também... a minha própria pessoa; em vez de falar, de continuar falando na primeira pessoa, narrando, *eu passo a falar duma terceira pessoa que sou eu*. Aliás, *eu estou em mais de um personagem ali*. Mas eu fiz isso porque... eu me sinto muito mais liberto pra falar de mim mesmo dizendo ‘ele’ do que dizendo ‘eu’. Mesmo atrás de um tapume, que é uma verdadeira peneira. Mas o fato de escrever ‘ele’, e de escrever na terceira pessoa, dá uma liberdade muito grande. A gente tem uma intimidade maior pra contar certas coisas, que me seriam talvez um pouco penosas *confessar*, dizendo ‘eu’. Mas contar dizendo ‘ele’ me é mais cômodo, apesar do disfarce ser muito tênue.”¹

Egon *não é e é* Nava² ao mesmo tempo - esse é o jogo instaurado nas *Memórias*: “Basta que se saiba que o Egon e eu somos inseparáveis, mais que amigos, alteregos, mútuos” (GT,86); “... a existência de Egon era um carbono, uma espécie de xerox da minha (...) sua existência foi a minha e a minha continua a ser a de José Egon Barros da Cunha.” (GT,110). Este jogo não difere muito do que já vinha sendo feito, mas antes os desdobramentos do “eu” eram menos explícitos: no “eu” infantil, nos familiares, nos amigos... Zegão, pelo modo como “viveu” intensamente a vida, empresta à narração de suas experiências um alto grau de dramaticidade, uma forte carga emocional que ao mesmo tempo comove e surpreende o leitor. Seria interessante mencionar aqui a ambigüidade à qual está submetida a noção de identidade narrativa. Nela residem duas significações diferentes, como mostra Paul Ricoeur, e que se sobrepõem, vindas do latim *idem* e *ipse*. *Idem* tem o sentido de “idêntico”, sinônimo de “extremamente semelhante”, de “análogo”: o *mesmo*, a igualdade implicado numa espécie de “imutabilidade no tempo”. Sentido que Philippe Lejeune reconhece no nome do autor na capa do livro (o nome

¹ Aguiar, M.S. de. *op.cit.*, p.131. Grifo nosso.

² Ambigüidade constitutiva e intransponível, na medida em que todo discurso se mostra ao *mesmo tempo* “fingido” e “sincero”, adotando ao *mesmo tempo* dois valores, o “factual” e o “fictício”: “ficcionalização” do factual e “factualização” do fictício: cf. Marie Darrieussecq, “L’autofiction, un genre pas sérieux” in *Poétique*, ed.cit., p.378.

próprio)¹. O contrário aqui seria o “diferente”, o “mutável”. No sentido de *ipse*, a noção de “idêntico” está ligada ao conceito de *ipseidade*, de um *si mesmo* (de um indivíduo idêntico a si mesmo). Neste caso, não se supõe nenhuma fixação quanto à *permanência*, à *persistência*, à *permanência no tempo*. O contrário seria “outro”, “estranho”.²

O que interessa verificar em relação à noção de identidade narrativa é a exploração das multiformes ligações entre permanência e mudança compatíveis com a *ipseidade*. A literatura consite numa espécie de “laboratório” de “experiências do pensamento”, em que são toleradas, engendradas e pesquisadas as variações imaginativas da identidade narrativa.³ Pode-se observar que a relação dialética entre *mesmidade* e *ipseidade* está presente na noção de “história de uma vida”, pois esta ajuda a pensar a *ipseidade* ao permitir que o “eu” tome a palavra mesmo sabendo que não “há nem começo nem fim absolutos possíveis nesta narração que nós fazemos de nós mesmos” porque este relato “desenrola-se entre um início e um fim que não nos pertence, pois a história de nossa concepção, nosso nascimento e da nossa morte depende de ações e de narrações de outros que não nós mesmos.”⁴

Ricoeur procura estabelecer uma comparação entre teorias acerca do conceito da pessoa e a narratologia, mostrando como esta última não deve nada aos modos variados da configuração do sujeito na história de vida. A narratologia confirma, por exemplo, que se aprende sobre o ser humano devido ao primado da terceira pessoa, ou seja, o herói é sempre alguém *de quem se fala*. Além disso, trata-se de um corpo que provoca mudanças no curso dos acontecimentos e, por meio de suas ações, é possível descrever modos de comportamento, incluir intenções e motivos. Ora, pondera Ricoeur, não é através das personagens descritas na primeira ou terceira pessoa que são conhecidos os mais secretos desvios da alma humana?

Indo de um extremo ao outro, a prosa das *Memórias* abre espaço para as variações inerentes às duas modalidades de identidade, quando, por um lado, a personagem é apresentada por meio de um caráter invariável, indiferente. Pode-se pensar aqui nas

¹ Lejeune, Philippe. “L’autobiographie à la troisième personne” in *Je est un autre*, ed.cit., p.35.

² Ricoeur, Paul. “L’identité narrative” in *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXXV, n° 221, janvier-mars 1991, p.35.

³ Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*, ed.cit. p.176.

⁴ Gagnebin, Jeanne Marie. “A criança no limiar do labirinto” in *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994, p.96.

marcas distintivas e permanentes do “bom médico” em oposição ao médico de “marrom”¹ coladas ao “eu”, características compreendidas, a princípio, como “estáveis” na personagem, além de responsáveis pela sua atuação no exercício profissional. Em outros momentos, o “renascimento dos mortos”, seja na máscara cadavérica e em estado de putrefação, “apresentando-se” ao “eu” como um alerta da igualdade entre os homens: a narrativa da morte ensinando-lhe a morrer, fazendo com que o “eu” e por tabela o leitor reconheçam o destino comum dos homens. Mas também no morto como personagem viva, transformando-se no tempo: nascendo, vivendo, sofrendo, atuando, amando e, por fim, morrendo. Transformações, por sinal, que o “eu” só consegue narrar quando lança mão da ficção, seja em relação à sua própria vida, seja em relação à de outros. Por outro lado, as *Memórias* também encenam o caso extremo de perda da identidade do herói da literatura contemporânea.

É justamente nesta situação que Ricoeur observa que as reflexões sobre a personagem são transpostas para o domínio da *ipseidade* (e aqui sem o socorro da *mesmidade*), ligadas à pergunta: “*Quem sou eu?*”, à qual o romance moderno responde: “Eu não sou nada” ou “Eu sou um outro”.² No caso das *Memórias*, o leitor se dá conta que a leitura vai depender diretamente da aceitação do jogo que passa necessariamente pela indeterminação da identidade do “eu”; ou seja, *não é mais possível concebê-la a mesma do início ao fim como nas autobiografias tradicionais*. Sem dúvida, para participar do jogo, o leitor deve ter a capacidade de manipular os mesmos recursos simbólicos utilizados pelo autor. Este, por sua vez, ao organizá-los, teve como parâmetro o “horizonte de expectativa” no qual estava inscrito o leitor. Como diz Jeanne Marie Gagnebin, a unidade do “eu” concebida como fraturada é decorrente da própria concepção de sujeito que se abriu tanto para as dimensões involuntárias (Proust), inconscientes (Freud) da vida psíquica, em “particular da vida da lembrança e, inseparavelmente, da vida do esquecimento.”³ Experiências que a própria filosofia existencial e o *nouveau roman* vão radicalizar, na tentativa de apresentar “a vida psíquica no instante: as sensações, as

¹ Tema do capítulo 4 (o elogio médico), quando a narrativa de vida exibe-se com forte apelo ético.

² Gagnebin, Jeanne Marie. “A criança no limiar do labirinto” in *História e narração em Walter Benjamin*, ed.cit., pp.37-42.

³ Idem, *ibidem*, pp.84-85.

associações de idéias, a voz interior”, distanciando-se ao máximo das visões globais e explicativas da biografia e da autobiografia clássicas.¹

Ora, uma coisa é o leitor se dar conta de que as *Memórias* foram escritas segundo regras, a outra, bem diferente, é imaginar que o ato da leitura terá a função de atualizá-las tal e qual foram concebidas para que ela de fato se efetive. Isso porque, na apropriação que o leitor faz desse discurso vai, ao mesmo tempo, acrescentar novos elementos independentes de sua pré-concepção e esbarrar numa situação limite: as regras segundo as quais dimensionaram as fraturas do “eu” estão para sempre perdidas. Ele, leitor, terá que rearranjá-las, ou seja, num certo limite, atualizá-las, mas sempre tendo em vista a “precariedade” dessa atualização, na medida em que ela é também inaugural, pois ele é alguém socialmente determinado. A leitura depende de uma série de pressupostos (o suporte através do qual o texto é apresentado, se o texto vem acompanhado de ilustrações, o modo como a leitura é feita - se em voz alta, silenciosa, ou compartilhada) que, invariavelmente, afeta a inteligibilidade do texto e, por isso mesmo, não pode ser compreendido como um dado *a priori*.²

Quando o narrador das *Memórias* diz que ele é, ao mesmo tempo, o médico formado numa determinada escola; aquele das histórias de infância; o “primo” Egon e, mais adiante, o Comendador (CP,494) - além de dar a entender, nessas narrativas eróticas de que é também o Conselheiro -; e quando o autor das *Memórias* diz, em entrevista, que ele é também outras pessoas, está sendo dito ao leitor, de diversos modos, que a *identidade está inscrita tanto no horizonte da permanência no tempo, quanto na tradição moderna do romance*. No mínimo, o leitor deve sempre desconfiar dos momentos em que o narador diz ser sincero, por exemplo. Como pode pleitear a sinceridade alguém que se esconde o tempo todo, que se apresenta sempre mascarado? Portanto, a própria questão da sinceridade, base da autobiografia ocidental, como mostrou Starobinski³, deve ser pensada aqui levando-se em conta a situação intransponível da incompletude do “eu”. O único ato *sincero* (na falta aqui de um outro termo) talvez seja o de assumir a submissão

¹ Lejeune, Ph. “Peut-on innover en autobiographie?” in M. Neyraut et al., *L'Autobiographie*, ed.cit. pp.84-85.

² Chartier, R. “Introdução; por uma sociologia histórica das práticas culturais” in *A História Cultural*, ed.cit., pp.13-28, em especial, pp.23-28.

³ Starobinski, Jean. “Le style de l’ autobiographie”, ed.cit., pp.257-285.

do “eu” a uma série de variações, imaginadas ou não, que se misturam ao longo da narração. Ler as *Memórias* significa submeter-se a este jogo, mesmo sabendo que as próprias mediações estabelecidas pelo leitor não lhe dão certeza de nada.

3.7.1. E TODOS “DESCEM”

Então, o grande amante das *Memórias* será Egon e na narração dessas lembranças a prosa se carnaliza. Muito em função do fato dos amantes se encontrarem “entre quatro paredes”, a prosa vai mimetizar a *frouxidão* dos modos: a soltura da linguagem ao lado de uma espécie de exuberância verbal, procurando acompanhar a abundância de sensações e as variadas impressões visuais. A linguagem parece se colar à experiência da carne, ora em tom elevado, ora baixo, em termos chulos ou de extrema sacralidade, procurando representar de modo adequado a própria variabilidade das sensações, pois para o narrador são insondáveis, profundos e complexos, tanto o corpo quanto a alma do homem: “Ambos são difíceis de explorar; mas o primeiro tem de sê-lo com todos os sentidos: tacto, vista, gosto, ouvido, olfato.” (GT,395). Aqui não há a imagem do pecado que a Igreja procurou interiorizar no homem, diabolizando a sexualidade feminina¹. Ao contrário, tanto a carnalidade feminina é destituída da ordem do demoníaco, sendo as prostitutas sempre comparadas a rainhas, deusas, santas, quanto o próprio clímax do ato sexual aproxima os amantes do êxtase divino (“olhos fixos como se esperasse [...] uma daquelas revoadas de anjos centrifugados por Gustave Doré.” GT,394).

Na década de 1920, em Belo Horizonte, momento em que o narrador circunscreve as histórias de sua vida de estudante de medicina, da formação do grupo modernista mineiro e das experiências sexuais, era a época em que o amor pelas moças burguesas era absolutamente proibido. Amor se transformava, então, em algo “transsubstanciado de tal maneira as moças eram vigiadas e todos gemiam...” (CF,297). E essa tensão toda levava, invariavelmente, a casamentos precoces entre desconhecidos e estes, por sua vez, faziam os homens sérios “descerem” para os cabarés e bordéis de Belo Horizonte (CF,297). Toda

¹ Paes, J.P. “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas” in *Poesia erótica em tradução* (seleção, tradução, introdução e notas de J.P.Paes), São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.18.

essa “tensão” levava os homens (os moços e os velhos), como “escravos fugidos”, para bem longe, a fim de desfrutar “um instante de liberdade” (GT,383). Era o momento em que a Tradicional Família Mineira começava o jantar. E todos “desciam”¹ (acepção que, segundo o narrador, não consta no dicionário). Mas “desciam” também por volta das dez e meia da noite, quando nos cafés, nos clubes, nas mesas de jogos, nas salas de leituras e nas rodas de conversa as luzes se apagavam “...formavam-se grupos e todos tomavam a mesma direção...” Para se chegar até as ruas em que se concentravam os cabarés e os bordéis - dos mais luxuosos aos mais vagabundos - era preciso descer porque aquele “trecho da cidade ficava numa depressão (...) Vamos descer. Há dias não desço. Esse mês tenho descido demais. Você desce? hoje. Desço. Não desço. Não sei se desço. Descer ou não descer - eis a questão...” (BM,54).

Cruzar essas ruas era como penetrar em outra atmosfera e cada um ia se impregnando dela, transformando-se também. Assim, o Dr. José Egon Barros da Cunha perdia a máscara mais pudica para incorporar, “nos escuros da praça”, a do estudante Zegão (“que ele queria matar dentro dele mas que tantas vezes renascia e revivia naquelas ruas de que conhecia todos os segredos. Dr. Jekyll and Mr. Hyde” GT,383). Carregando em si antagonismos à primeira vista irreconciliáveis, os duplos - Egon de Nava, Zegão de Egon ... - tendem a fazer a prosa vagar num jogo simultâneo de pureza e repugnância, generosidade e egoísmo, amor profano e amor sagrado, obscenidade e recato, acompanhando as transformações que lhe ocorreram ao longo do tempo e que o impedem de recorrer à fórmula da identidade-mesmidade das autobiografias clássicas. Ademais, esses “desvios” sociais de Egon eram igualmente compartilhados, constituindo-se em verdadeira “norma”, pois todos os homens “desciam”. E nesse novo mundo, entre a realidade e a fantasia, simula o jogo de luzes e sombras, de claros e escuros que ele verificará nos corpos das mulheres. Deste modo, no caminho para baixo a “iluminação fraca só servia para dar tonalidades *azul-negro* e *verde-escuro* à arborização e ao ar - se entranhando, *fazendo corpo com ela* - tudo de uma *densidade tão pesada, tão táctil*, tão

¹ Joaquim Alves de Aguiar observa que a prosa das *Memórias* nesse momento, para acompanhar o tema, torna-se mais vulgar, conseqüentemente, “desce” em relação ao padrão elevado de sua quase totalidade. Cf. “A Rua” in *Espaços da Memória*, ed.cit., pp.185-186. Entretanto, tentaremos mostrar não apenas como a prosa segue alguns *lugares-comuns* pertinentes ao gênero, como, pelo contrário, a figura da prostituta é elevada.

sensível, tão profunda que tinha-se a impressão - em *quem a fendia* - de *ter penetrado* num aquário cortado aqui e ali por passantes silenciosos - deslizando como grandes peixes que fugissem (...) Andavam sem barulho como se estivessem transpondo o solo numa nave a ponta dos pés” (GT,382-883).¹ Mudos como peixes, personagens tão carregadas de circunspeção como se caminhassem para um culto religioso.

Se desciam, uma hora tinham de subir. Uns voltavam para os clubes, outros, direto para suas casas. O certo é que, no dia seguinte, todos se entregavam às tarefas rotineiras, recuperavam a “mímica de honra e honestidade com aquelas mesmas mãos que alguns cheiravam assustados conferindo se a lavagem tinha mesmo limpado das impurezas de todos os cheiros. E segurariam, exemplares, varas de andores de procissão ou do pátio do Senhor Bispo. E meteriam aqueles dedos nas pias de água benta e se persignariam...” (GT,397). Seguem a procissão como se estivessem eles próprios disfarçados, do verbo *paliar*. Os sentidos duplos aqui não são gratuitos, evidentemente, e a transposição de termos, tais como *vara* e *meter*, carregados de forte conotação pornográfica, para a esfera religiosa, desritualiza a última e transfere a sacralidade ou o seu lugar próprio para a outra esfera.

Ao mesmo tempo que as mãos de Egon devassam o corpo das prostitutas, a narração penetra nos recônditos da sociedade, exibindo a hipocrisia social, pois o bordel, além de local onde o adolescente iniciava sua vida sexual, era também o ponto de encontro de toda uma população variada², incluindo aí uma boa representação da burguesia masculina como os maridos em busca de uma aventura extra-conjugal³: “Obscenidade, pornografia, salacidade, sacanagem, ribalderia, bordelismo, fornicção, sedução, estupro, adultério, cornificação, concubinação - eram pecados de classe, isto é, da canalha. Com esta não havia contemplação. Já com os prurientes da alta e da carolice, a opinião era outra. Dizia-se com recato, tolerância e absolvição que o Fulaninho, coitado! tivera um momento de fraqueza mas, em compensação, dera depois exemplo edificante de arrependimento - mostrara-se um verdadeiro santo. A mulher? ah! compreendera tudo

¹ Grifo nosso.

² Adler, Laure. “O amor no bordel” in *Os bordéis franceses - 1830-1930* (trad. Kátia M.Orberg e Eliane F.Pereira), São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1991, p.44.

³ Corbin, Alain. “Les milieux clos du réglementarisme” in *Les filles de noce: misère sexuelle et prostitution (19e et 20e siècles)*, Paris: Aubier Montaigne, 1973, p.93.

muito bem, e fora exemplar - amparando-o na penitência e estimulando-o na perseverança.” (GT,222-223).¹

Há sempre nas *Memórias* esse movimento pendular característico, uma espécie de ir-e-vir, entre o detalhe ínfimo e de ordem pessoal, da lembrança individual, e o detalhe inerente ao plano coletivo, fazendo com que a lembrança ali narrada mantenha pontos em comum com parte de seus leitores. Prática narrativa que se estende a vários níveis das relações sociais em confluência com a experiência pessoal, tanto no campo político, médico, cultural, nível evidentemente mais sério e “respeitoso” quanto no nível tão dissimulado, referente à vida sexual de homens e mulheres nas primeiras décadas do século XX. É por esta razão, por acreditar que suas histórias estabeleçam pontos de contato com os leitores, que o narrador se sente autorizado a dizer que “todos os velhos belorizontinos de hoje que vêm dos primeiros anos vinte” devem se lembrar do velório no bordel e do enterro de “chefe de Estado” de uma famosa prostituta da época (GT,386).

Para fazer o “corpo falar”, tarefa tão complexa e profunda, segundo o narrador, é preciso estar seguro de que ninguém deixa de “escrever inconveniências quando trata da vida do homem como assunto de arte” (BC,381). Por isso há que ser rigoroso com o uso das palavras. Motivo de estudo e “experimentação no mesmo grande sentido científico e artístico como o traço e a forma para os cubistas. Não que eu tenha gosto especial ou desgosto pela expressão dita obscena. Je m’em fou, éperdument. As expressões se valem. O que não se valem são as palavras (...) Portanto, as palavras são também obrigatórias. A coisa imunda, o ato imundo, sexual ou não, tem de ser descrito com a palavra considerada imunda. Só ela na sua violência hercúlea pode mostrar tudo em toda sua extensão.” (BC,388). Então, propõe-se a não fugir “da palavra obscena, quando ela está implícita e tem de chegar na cambulhada do assunto...” sem criar nada “para servir de engaste à expressão pornográfica” (BC,389). Segue, como observa, o exemplo de muitos dos grandes escritores que não deixaram de usar o que convencionalmente se chamou de linguagem “não protocolar”: Homero, Virgílio, Dante, Camões, Cervantes, Rousseau, Balzac (e “recentemente”) A. France, Maupassant, Gide, Dreiser, Proust, Joyce, Lawrence, Cocteau, Hemingway, Radiguet (BC,381).

¹ Ver sobre esses “homens bons”, os “amigos do bispo” : GT,302-307.

Foi no século XIX que os médicos passaram a se preocupar em especial com a mulher e davam a entender que eram os únicos com a habilidade, o conhecimento e a autoridade para falar também de seu corpo (e, conseqüentemente, da sexualidade)¹. Autoridade da ciência, baseada no discernimento sobre a vida e a morte, desloca, por sua vez, o padre, figura até então central nesse papel, na medida em que não se discutia mais fundamentalmente o pecado e o castigo. O médico vai penetrar nos lares, orientando e cuidando da família. Invade também as ruas, interferindo na urbanização das cidades, na vida das prostitutas, transformando para sempre o seu papel social². É interessante notar, e não se trata também de um mero acaso, que o narrador das *Memórias* não deixa de mencionar a sua autoridade de médico ao tratar do tema da pornografia e, em especial, o seu conhecimento do corpo humano: “Sou médico e clinico há quarenta e sete anos! Conheço portanto, e quanto! a pobre, pobre, pobre humanidade de que sou parte, como dizia Miguel Couto, em duplo. Dos meus males e daqueles dos meus clientes. Coitados: em dois tempos viro-os pelo avesso, advinho-lhes as baldas, as negaças, as falsas fraquezas (...) Conheço o homem e a mulher do *outro lado da mesa* do consultório, como às palmas de minhas mãos.” (BC,350). Autoridade que o transforma quase num monstro capaz de virar o pobre paciente do avesso, como os terríveis monstros das histórias infantis. A paciente, assim como a amante, serão igualadas tanto na submissão do comportamento diante do conhecedor (com a máscara de médico ou de amante) quanto na objetivação de seus corpos, palco no qual tenta satisfazer a sua curiosidade pelo corpo humano.

A partir da metade do século XIX, a prostituta está no centro dos discursos dos administradores, dos médicos e da polícia, todos preocupados com o crescimento urbano desordenado. A prostituição era encarada como uma das manifestações da “cidade doente”, em virtude do aumento populacional, e que precisa ser imediatamente curada³. A histeria se justificava, na medida em que as doenças eram concretas: epidemias de cólera, febre amarela, além da sífilis. Prostitutas, loucos, ex-escravos, “malandros”

¹ Foucault, Michel. “Direito de morte e sobre a vida” in *História da Sexualidade I: vontade de saber* (trad. Maria Thereza de C. Albuquerque e J.A.G. Albuquerque), Rio de Janeiro: Graal, 1988, pp.136ss.

² Engel, Magali. “A definição dos significados da doença”, “Propostas de controle da prostituição” e “Conclusão” in *Meretrizes e Doutores*, ed.cit., p.83; p.126; pp.133-134 e p.139. Chalhoub, Sidney. “Cortiços” in *Cidade Febil*, ed.cit.,p.33

³ Engel, M. “Apresentação” in *Meretrizes e doutores*, ed.cit., p.16.

desempregados, pobres, conseqüentemente, desordeiros e vadios¹ - na ligação direta que as elites (médicas e administrativas) estabeleceram entre classes populares e “classes perigosas”² - deviam ser enquadrados. Os médicos são então chamados para ajudar os administradores a “civilizar” o espaço da cidade³, ou seja, retirá-la da insalubridade, curando-a dentro de padrões definidos de higiene e saúde, enfim, trazendo a “civilização européia” para os trópicos⁴. Desse modo, invadem, apoiados sempre em seus “saberes específicos”, as áreas jurídica, policial e literária⁵, além de tecerem comentários sobre geografia física e história natural. Não é mero acaso, portanto, o interesse topográfico do narrador em relação aos lugares onde viveu e trabalhou (Juiz de Fora⁶, Belo Horizonte, Rio de Janeiro⁷ ou Monte Aprazível). De certo modo, o médico recorre aqui a um dos ensinamentos hipocráticos segundo o qual para compreender melhor o desconhecido (a doença), deve-se voltar para o ambiente,⁸ e, neste caso, para o espaço urbano⁹. As informações a respeito das áreas onde se encontravam os cortiços atraíram a atenção de certos empresários que, depois da compra dos terrenos, abriram ruas, criaram linhas de bondes e construíram novas casas, numa associação tão comum no Brasil entre poder público e interesse privado¹⁰.

Se no Brasil de 1830 o saber médico sobre a mulher esbarrava nos valores cristãos que permeavam a sociedade, passados trinta anos, o médico passa a agir tanto sobre o corpo feminino doente quanto sobre o sadio, seja na rua ou nos lares. Teses são produzidas a respeito do controle da sífilis, mais precisamente, procuram encontrar o meio adequado de agir sobre o corpo “doente” da prostituta que ameaçava a saúde da família e degenerava uma raça: o pai de família que contaminava a esposa e seus descendentes (a exemplo dos antigos senhores de escravos). É interessante notar como a temática do

¹ Idem, “A cidade, as prostitutas e os médicos” in *Meretrizes e doutores*, ed.cit., pp.22-30.

² Chalhoub, S. “Cortiços” in *Cidade Febril*, ed.cit., p.23.

³ Engel, M. “A cidade, as prostitutas e os médicos” in *Meretrizes e doutores*, ed.cit., p.39.

⁴ Chalhoub, S. “Cortiços” in *Cidade Febril*, ed.cit., p.35

⁵ Chalhoub, S. “Cortiços” in *Cidade Febril*, ed.cit., pp.46-52

⁶ Ver capítulo 2: A modéstia afetada e o vagar inicial impreciso.

⁷ Ver capítulo 3: *Voltando à “casa velha”*. Em *Bau de Ossos* e que se duplica no passeio pelo Rio de Janeiro nas páginas iniciais de *Galo-das-Trevas*.

⁸ Joly, Robert. *Le niveau de la science hippocratique. Contributions à la psychologie de l'histoire des sciences*, Paris: Les Belles Lettres, 1966, p.18.

⁹ Engel, M. “A cidade, as prostitutas e os médicos” in *Meretrizes e doutores*, ed.cit., p.49.

¹⁰ Chalhoub, S. “Cortiços” in *Cidade Febril*, ed.cit., pp.52-56 e Engel, M. “A cidade, as prostitutas e os médicos” in *Meretrizes e doutores*, ed.cit., p.33.

sangue, fundamental para o estabelecimento do mecanismo de poder em sociedades baseadas em sistemas de alianças, na diferenciação de ordens e castas, nos valores de linhagens subsiste ainda na segunda metade do século XIX, quando já está fundamentada o que Foucault chamou de “analítica da sexualidade”: a histeria, a sexualidade infantil, a masturbação, as perversões, mostrando que existe algo a mais no organismo humano além de suas propriedades intrínsecas. A simbologia do sangue vai permanecer no racismo: a preocupação eugênica da “pureza” do sangue para fazer “triumfar uma raça”. Sua face mais ardilosa surgirá em pleno século XX, com o nazismo, implicando aí o “genocídio sistemático dos outros.”¹

O médico, portanto, interferia diretamente nas administrações públicas, transformando as discussões médicas em questões de saúde pública. Agir sobre a família significa torná-la instituição higiênica, retirando-a da esfera sagrada: a esposa, a mãe ganha o papel de aliada, na medida em que é no casamento que se pratica o sexo sadio². Se a prostituição, no final do século XIX, é encarada por uma grande parte dos higienistas como um mal necessário, ao mesmo tempo acreditavam na obrigação de desvendar as suas mazelas, as falsas seduções, ou seja, mostrar a podridão (a verdadeira imagem da prostituta) por “trás da capa enganadora” de sua beleza³. Poucos foram os médicos brasileiros que na época chegaram a relacionar a modernização da cidade com o fim da escravidão e o aumento da prostituição. Não enxergavam que a miséria, à qual foi lançada uma grande população de ex-escravos, era decorrente da falta de emprego. Para eles, imperava nessa população uma tendência inata à ociosidade, ao alcoolismo e à devassidão⁴. Nesse sentido, não é de se estranhar a transferência do estigma da degeneração da raça para a prostituta.

Não se pode esquecer que nas duas últimas décadas do século XIX, o erotismo passou a ser tema de escritores que freqüentavam assiduamente os círculos literários tradicionais e cultivavam ambições literárias, fartamente alimentados por trabalhos

¹ Foucault, Michel. “Direito de morte e sobre a vida” in *História da Sexualidade I*, ed.cit., pp. 138-140.

² Engel, M., “A definição dos significados da doença”, in *Meretrizes e doutores*, ed.cit, pp.55-73.

³ O que fez Zola no último parágrafo de *Nana*, em que descreve o início da decomposição do cadáver: “Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d’or. Vénus se décomposait.” É. Zola, *Nana*, Paris: PML, 1993, pp.410-411.

⁴ Engel, M. “A definição dos significados da doença” in *Meretrizes e Doutores*, ed.cit., pp.96-97.

médicos que investigavam de modo sistemático as patologias sexuais¹. Período em que freqüentavam o auditório de Salpêtrière, para as exposições de Charcot, não apenas os estudantes de medicina, mas também escritores, pintores, poetas, jornalistas, dramaturgos, fotógrafos². A exemplo dos escritores naturalistas, eles agora irão aprofundar os estudos da alma humana auxiliados pelos “casos” das pacientes histéricas: Charcot chegou certa vez a propor que os pintores usassem suas pacientes como modelos, pois eram “dóceis e baratas”³. Até Sarah Bernhardt visitava Salpêtrière. Huysmans fora um ávido leitor de trabalhos médicos⁴ e Maupassant não deixava de conversar com amigos médicos a fim de encontrar temas interessantes para seus contos, diários e memórias⁵.

O conhecimento médico auxiliará o narrador das *Memórias* a fundamentar as histórias das experiências sexuais de Egon que envolvem, na sua totalidade, as relações com as prostitutas. Segundo R. Darnton, as divergências em torno do uso dos conceitos erótico ou pornográfico são intermináveis. Para alguns, a pornografia, restrita à sua raiz etimológica (“escrever sobre prostitutas”), deve ser diferenciada do erotismo em geral. Para outros, a “pornografia envolve descrições da atividade sexual que violam a moral convencional e são calculadas para excitar o leitor ou o espectador.” Mas, como ele mesmo acrescenta, “o problema de tais definições é que as práticas e os tabus estão sempre mudando.”⁶ Para outro grupo, é muito difícil delimitar a fronteira entre onde termina o erotismo e começa a pornografia, pois uma imagem erótica se “propõe de modo deliberado (mesmo que não exclusivo) excitar sexualmente o espectador-fruidor.”⁷ O erotismo é ainda pensado quando ocorre “sugestão ou alusão”, chegando até mesmo à

¹ Pierrot, J. “The unconscious sexuality” in *The Decadent Imagination*, ed.cit., p.133.

² Dottin-Orsini, Mirelle. “A amiga dos médicos” in *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle* (trad. Ana Maria Scherer), Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.236 e p.240.

³ Idem, *ibidem*, p.238.

⁴ Paes, J.P. “Huysmans ou a nevrose do novo” in *op.cit.*, p.13. As suas observações sobre “Salomé” e “L’apparition” de Gustave Moreau estão coalhadas de termos médicos: cf. Dottin-Orsini, M. “A amiga dos médicos” in *A mulher que eles chamavam fatal*, ed.cit., pp.238-239 e p.245.

⁵ Idem, *ibidem*, p.222.

⁶ Darnton, R. “Sexo dá o que pensar” (trad. Samuel Titan Jr.) in Adauto Novaes (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.23.

⁷ Ginzburg, Carlo. “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI” in *Mitos, emblemas, sinais*, ed.cit, p.121.

obsessão, mas quando o sexo torna-se obsceno (para “fora da cena”), com a revelação da nudez que deveria ser ocultada, entra-se no mundo da pornografia.¹

Se para alguns, a pornografia e o erotismo se assemelham, há, por outro lado, quem acredite que, diferente da pornografia, cujo objetivo seria o efeito imediato da excitação sexual, a literatura erótica pode produzir esse mesmo efeito, mas seu objetivo principal visa “dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica. Representar é re-apresentar, tornar novamente presentes - presentificar - vivências que, por sua importância, merecem ser permanentemente lembradas (...) a arte faculta reviver, no plano do imaginário, o essencial do que se viveu ou se aspirou a viver no plano real (...) Ora, mais do que em qualquer outro domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente que, em sua velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido. E o que poderá haver de mais fugaz que o instante do prazer, relâmpago culminante para cuja eclosão se vão acumulando as energias da progressão erótica ?”²

Ademais, a literatura erótica pode abarcar também o que o “herói” imaginou em relação ao vivido, não se restringindo necessariamente ao que de fato viveu. É justamente este aspecto que torna interessante a reflexão sobre os duplos, pois é através deles que a experiência sexual do jovem estudante de medicina é narrada. Tanto a literatura erótica quanto o duplo carregam o possivelmente vivido: ambos congregam vivências pessoais e aglutinam experiências alheias. Há um embaralhamento proposital da veracidade e da ficção, do vivido e do imaginado. Na escrita, há, simultaneamente, um apego a estratégias freqüentes na literatura erótica, uma demonstração de fidelidade no resgate do passado e uma tendência desenfreada ao rebuscamento (atualizações no presente) destes fragmentos recolhidos do passado. Apesar de as narrações das experiências sexuais nas *Memórias* serem na sua maioria protagonizadas por prostitutas, preferiu-se aqui seguir a sugestão terminológica de José Paulo Paes, ou seja, prosa erótica, na medida em que elas sugerem marcas importantes de vivências pessoais do ponto de vista do vivido ou do desejado.

¹ Lo Duca. “Resumen de la historia del erotismo” in *Historia del erotismo* (trad. Juan José Lebreli), Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965, p.8.

² Paes, José Paulo. “Erotismo e Poesia: dos gregos aos surrealistas” in *Poesia erótica em tradução*, ed.cit., p.16.

3.7.2. AS CURIOSIDADES DE EGON

A aliança estabelecida pelo narrador entre o conhecimento médico do corpo humano e de seu funcionamento com o erotismo se insere justamente após a constatação do término de um amor não correspondido que o jovem Nava sentia pela jovem Leopoldina - imagem sempre longínqua e fugaz - e como introdução a uma das inúmeras observações sobre as aulas de medicina na Faculdade. Deste ponto de vista cria-se um forte paralelo entre a narração do aprendizado, o exercício profissional e a inacessibilidade da mulher amada com o erotismo. Chama a atenção, mais uma vez, a quase obsessiva atenção para o detalhe. Assim como o estudo da anatomia tem por finalidade conhecer o “interior” do corpo humano - a reunião de órgãos, vísceras, artérias, ossos, músculos, em cadáveres abertos mostrando tudo como “janelas escancaradas para dentro do que somos” (BM,137) - o erotismo é para o narrador uma outra forma de conhecimento da intimidade humana:

“...minha curiosidade profunda pela nossa estrutura, curiosidade jamais saciada e que em mim, mesmo no erotismo, se junta a uma espécie de *animus dissecandi* - se me permite esse macarronismo latino. Em mim o amor se junta a uma pergunta pela entranha e pela função que devo à marca profunda deixada nos estudos de Anatomia Humana. Nesse ponto de vista e *mutatis mutandis*, também é possível que minha libido tenha me empurrado para o gosto pela Descritiva, para o gosto pela Topográfica. Estou fazendo uma confissão e não importa que os psicanalistas descubram nesse meu depoimento traços de um *Jack-the-ripper* encubado, associado a um esboço de Sargento Bertrand... Tudo é possível. Resta-me o consolo de convidar os psicanaliticamente normais a atirarem a primeira pedra...” (BM,72).

Subentendida aqui está também a idéia (que ele explorará adiante) de que o conhecimento da morte faz valorizar a vida (BM,362). É justamente o que vai dizer Georges Bataille, para quem o sentido profundo do erotismo é o da aprovação da vida até a morte. Originalmente, a continuidade estaria na origem dos seres, mas os homens são seres descontínuos que se esforçam em atingir essa unidade que os libere dessa condição descontínua. A morte, de fato, vai apenas manifestá-la. Este pensamento estaria na base do sacrifício religioso (ao qual Bataille compara a ação erótica). No sacrifício não há apenas nudez, há também a morte da vítima e com ela os participantes testemunham o *sagrado* que é a revelação de sua morte. O *sagrado* aqui significa a continuidade do ser revelada

aos participantes que testemunharam a morte de um ser descontínuo: pela morte violenta há a ruptura da descontinuidade do ser. Basicamente o domínio do erotismo é o mesmo, ou seja, o da violência, o da violação. A nudez antecipa o momento da fusão, da suspensão do limite e, como no sacrifício religioso, o parceiro (feminino) aparece, em geral, como a vítima e o masculino como o sacrificador. Evidentemente, a destruição do ser real no erotismo, à qual Sade alude como a forma mais perfeita de erotismo, é apenas, para a maioria dos homens “normais” (que experimenta por meio do erotismo a sensação de fusão dos seres) algo apavorante, pois lembra-lhes todo tempo que a morte se propõe para ele como uma verdade acima do que a própria vida¹.

O narrador vai emprestar seguidamente termos do vocabulário médico para melhor definir o corpo feminino. A mesma dedicação aos detalhes, manifestada na observação dos vestígios do passado e na atenção aos detalhes pessoais negligenciáveis, oriundos da associação de idéias, dos lapsos, sonhos, etc., agora é usada para vasculhar o corpo feminino e, através dele, “extrair” o máximo de prazer. Mais significativo ainda é a importação para o campo erótico da mímica séria necessária ao exercício da profissão. O rigor do exame, a austeridade dos gestos, a leveza das carícias na busca do prazer tendem a potencializar a excitação sexual, assim como o humor e a sátira enfraqueceriam-na²: “...o erotismo é uma pesquisa permanente, lenta, gradual, paciente, dolorida e sempre insatisfeita - que pertence a todos os sentidos e a cada milímetro quadrado do corpo. Só? Digamos a cada milímetro cúbico da soma do homem e da mulher - sobretudo quando em flor. Nesta vastidão *científica* não há nada de ilegítimo e qualquer coisa é permitida e a palavra perversão tem de ser substituída pela de indagação amorosa. E nesse terreno a moralidade de cada um tem de ser posta para lá dos limites galáxiais da própria imaginação, da própria curiosidade auto, homo, heterotópica.” (GT,386). A prosa erótica aqui é um dos modos de dar a voz ao corpo, em especial, corpos belos, cobrindo desde os seus aspectos mais “naturais”, porque submetidos à própria curiosidade sexual, até a referência aos aspectos mais “perversos” do “*homo sordidus*” (BM,133 e GT,385).

¹ Bataille, Georges. *L'érotisme*, Paris: Éditions de Minuit, 1957, pp.25-29 e pp.143-145.

² Trimbach, Randolph. “Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês” in Lynn Hunt (org.) *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800* (trad. Carlos Szlak), 1ª ed., São Paulo: Hedra, 1999, p.282.

Em respeito a esse conhecimento profundo, a prosa procura não ceder espaço à vulgaridade, na medida em que os corpos das amantes (as de Egon ou as de seus “amigos” e “conhecidos”) são quase sempre vistos envoltos numa atmosfera elevada e, desse modo, o narrador procura descrevê-los. Em nenhum momento é negado dar às partes do corpo feminino o seu nome - vez por outra, o narrador faz uma observação porca, como se quisesse lembrar o leitor a quem essas histórias pertencem, ou seja, a Egon, ao velho Zegão e não propriamente ao “sério” Pedro Nava. Mas nomear as partes dos corpos femininos significa quase exibir o próprio corpo, deixando de lado a imagem do “proibido”. É dado ao corpo o espaço para o possível, como se o próprio prazer tivesse o “direito de falar”¹. O conhecimento da anatomia humana permite-lhe ter acesso privilegiado ao corpo, fazendo-o falar de modo a destacá-lo como realidade anátomo-fisiológica altamente concreta. Mas o percurso - seja através dos olhos ou por meio do toque ou do olfato - por essa carnalidade acaba descrevendo, passo a passo, toda a série de preliminares do ato amoroso, transfundindo a investigação em erotismo. Desse modo, o corpo de cada amante é redesenhado por Egon, transformando-se em “peça” agora esculpida por especialista. Assim, a prosa parece simular a obrigação da personagem em reverenciá-las: os belos corpos das jovens devem ser possuídos com todo o gosto possível. A relação estabelecida aqui é direta, ou seja, elas assim o merecem pelos corpos que têm e o médico sente-se obrigado a fazê-lo pelo conhecimento armazenado.

A descrição dos cabarés e bordéis freqüentados pelos amigos serve para o narrador traçar um perfil das prostitutas que ali se instalavam. De um modo mais ou menos breve, vão sendo comentadas as principais características de algumas delas, em especial no momento do clímax do coito (GT,384-386; BM,131). Indiretamente, ele se mostra à vontade nessa tarefa, reforçada pela “confissão” de freqüentador assíduo de vários deles, fazendo crer que a prosa pode muito bem saltar de um testemunho para arranhar as bordas de uma espécie de exercício cerebral tão peculiar ao gênero, acostumado a satisfazer as fantasias sexuais masculinas nas quais homens escrevem para homens e têm as prostitutas como personagens centrais²: “Não vou descrever essa casa de baile [o Édén] como ela era

¹ Dibia, Pascal. “Zorzi Baffo ou nomear as coisas” (trad. Paulo Neves) in Adauto Novais (org.) *Libertinos e Libertários*, ed.cit., p.192.

² Norberg, Kathryn. “A Prostituta Libertina: Prostituição na Pornografia Francesa de Margot a Juliette” in Lynn Hunt (org.), *A Invenção da Pornografia*, ed.cit., p.241-247.

precisamente em 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 a 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.” (BM,128). Este comentário acerca do trabalho de recuperação do passado não se restringe, como já foi reiteradamente observado, às lembranças dos cabarés. Ele se estende a toda a gama de lembranças. De um lado, a infinidade de detalhes a ser recuperada, tornam o trabalho quase inviável, na medida em que um detalhe pode abrir uma via larga de outras lembranças (remetendo inegavelmente à *Recherche* proustiana), de outro a indeterminação temporal inerente a essa recuperação (de natureza inerente à relação que a memória tem com o esquecimento, como mostrou Freud). A estas circunstâncias somam-se ainda as demandas relacionadas diretamente com o presente, levando à intransponível incerteza na recuperação dessas lembranças.

Vários índices destacam a *artificialidade desses encontros* e o principal deles é a preocupação do narrador em incluir uma “terceira pessoa”, uma espécie de mediador através do qual as intimidades entre os amantes chegam ao leitor, um “voyeur” indireto¹, levando consigo o leitor: “Eu era o confidente e por ele [Egon] soube das proezas que a paraibana em brasa lhe inspirou...” (BM,321). É justamente essa *intimidade compartilhada* entre o narrador e o leitor que ampliará a carga erótica das cenas, aliada muitas vezes pelo aspecto de *inacessibilidade derrubada*, ou de *violação de segredos*: “O primo estava rubro, trêmulo, acendeu o cigarro e mal perguntei quem eram que ele soltou tudo porque era evidente a sua necessidade de falar.” (BM, 363). Em outras ocasiões, soma-se ainda um ato de pura vaidade, de *exibicionismo*²: “Olinda era meio teúda, semimanteúda pelo Conselheiro (...) Por ele e um pouco pela incontinência verbal que é sintomática do aparecimento freudiano do ‘protesto viril’, pelo seu gabo é que se sabiam melhor certas preferências da amante, detalhes do seu corpo e peculiaridades do seu

¹ O voyeurismo pode assumir formas diversas “conforme a relação que se estabelece entre a realidade da qual participa o espectador-fruidor e a realidade representada na imagem erótica.” Cf. Ginzburg, C. “Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI” in *Mitos, emblemas, sinais*, ed.cit., p.120 e Jorge Coli, “Dos libertinos aos estóicos, ou seja, de um erotismo a outro” in Adauto Novaes (org.) *Libertinos Libertários*, ed.cit., pp. 285-286.

² Adler, L. “Introdução” in *Os bordéis franceses*, ed.cit, p.9.

comportamento (...) Pouco se lhe [a Olinda] davam janelas abertas gente no corredor. O Conselheiro zeloso de si mesmo é que corria os ferrolhos para ter paz absoluta no seu prazer solitário de *voyeur* experiente.”(GT,388 e 390). A menção à *importância dos olhos* como veículo fundamental na aproximação - e não no distanciamento - em relação ao corpo feminino é explicitada na analogia com a devoração: “Zegão, concentrado nos olhos, devorava com eles a carne que se esticava junto à sua.” (BM,320). Os olhos, nesse sentido, são absolutamente ativos e reforçam a imagem de alguém a observar não apenas o nu feminino como também as preliminares do sexo alheio (um ao lado do outro na cama). Pode-se acrescentar ainda que a imagem da devoração remete o erótico à esfera do sagrado e da morte: a da vítima submissa à espera do sacrifício (do prazer)¹.

Seja Zegão, Egon ou o Conselheiro, o amante analisa sempre as formas de suas amantes como se vasculhasse os corpos dos doentes, seguindo o que aprendera, valendo-se de “todos os sentidos levados ao pleno do alerta” (GT,403). A narração das histórias de Zegão e Genomisa (BM,320-322), Zegão e Biluca (BM,363-367)², Egon e Iracema (GT,217-221) e o Conselheiro e Olinda (GT,388-396)³ seguem quase o mesmo roteiro, uma mais detalhadamente do que a outra. Além da inclusão do *voyeur*, em todas elas há não apenas a *exposição da nudez feminina*, como também a atmosfera de intimidade que pouco a pouco o leitor vai vendo ser devassada na sua frente, conforme acompanha os olhares, os gestos e os odores sentidos pelos protagonistas. Essa situação de intimidade compartilhada pode até mesmo ocorrer antes do narrador iniciar a descrição do ato amoroso. Numa espécie de preâmbulo que antecipa a intensidade das preliminares do jogo amoroso, Zegão entra no quarto de Genomisa, no *Radium*, um dos últimos cabarés de Belo Horizonte. Ambos tiram suas roupas sem pressa, cerimoniosamente: “ela foi tomando e arrumando as peças de roupa que o moço ia tirando (...) Pendurou escrupulosamente seu vestido, o corpinho, a saia branca, a camisa, passou um chambre e sumiu em direção aos fundos do bordel.” (BM,320). A gentileza sedutora, já simulando, conforme mencionado acima, a posição passiva que dela é esperada, a contenção dos

¹ Paes, J.P. “Erotismo e Poesia” in *Poesia erótica*, ed.cit, p.22.

² Zegão, Isador e Cisalpino “montam” uma casinha nos arredores da cidade com as prostitutas Biluca, Carmem e Maria Rosa.

³ Monique Le Moing faz alusões à dubiedade sexual de Olinda in “As opções necessárias” in *A solidão povoada: uma biografia de Pedro Nava*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.177.

gestos, a falta de diálogo, como se os dois soubessem o que fazer - além de tudo cuidadosamente observado pelo amante - emprestam à cena uma seriedade ritualística, potencializando, portanto, sua carga erótica.

Em quase todas as histórias, as mulheres exalam um *ar de pura inocência*, que ora é flagrado num detalhe anatômico, ora é percebido pelo comportamento. Mas, ao mesmo tempo, esse detalhe se revela profundamente *lascivo*¹. O que deveria ser escondido é desvelado sem pudor², *sem culpa*, quase um estado de graça tamanha a “naturalidade” com a qual se exhibe: “O Conselheiro descia à boca pequena, virginal - surpreendente pelo que sabia fazer (...) Olinda com a cedência costumeira e seu impudor puríssimo e não calculado tomava cada posição imposta pelo amante” (GT,389 e 390); “[Genomisa] virou de costas as imagens de São Jorge, de São Roque, São Jerônimo, da Virgem e dos Santos Cosme e Damião (...) Voltou lavada e ainda toda molhada e fresca do chuveiro, cheirando a sabonete e a dentifício (...) Ela acordava-o de manhã, já lavada, fresca, olorosa, decente, laboriosa e pudibunda como se não fosse a parceira do que se passara de explorações tácteis e orais na carne cavidades pontas de carne latejante em cima daquela cama.” (BM,320-321).

Essa celebração da carne³ frequentemente se inicia pela descrição, em primeiro lugar, dos traços do rosto, seja após a observação geral do corpo, seja antecipando-a, incorporando a idéia de que o rosto é tão expressivo quanto o corpo⁴. Tal princípio é evidente, por exemplo, quando Zegão vê Iracema. Neste momento, a investigação dos traços do rosto da moça parecem antecipar promessas, esconder segredos, reforçados ainda pelo tom de sua pele escura⁵: “O médico - conhecedor - olhou agradado a estupenda mestiça. Era escura e a sensação de sombra que nascia dela ainda era aumentada pela expressão séria e severa que lhe dava o risco das sobrancelhas espessas, azuluzindo de tão negras e que o eram tanto e tanto que esta cor se destacava nítida da pele sombria (...) Os olhos pestanudos e profundos pareciam abismos. Tinha a testa curta

¹ Como se ela tivesse preservado, “contra todas as probabilidades”, o seu recato natural: o modelo da prostituta fundamentalmente boa dos romances de Restif de la Bretonne. Cf. Norberg, K. “A Prostituta Libertina” in *A Invenção da Pornografia*, ed.cit., pp.243-245 e p.263.

² Paes, J.P. “Erotismo e Poesia” in *Poesia erótica*, ed.cit., p.16.

³ A descrição mais polongada é feita do corpo de Olinda, *Galo-das-Trevas*, 388-395.

⁴ Dottin-Orsini, M. “A amiga dos médicos” in *A mulher que eles chamava fatal*, ed.cit., p.221.

⁵ Guardadas as proporções, não há como não pensar em “Les promesses d’un visage” de Baudelaire.

e teimosa, cabelos apartados ao meio da risca que parecia feita a navalha (...) as orelhas um pouco grandes, afastadas e acentuadas por argolões de ouro (...) A boca entre-sorria e assim meio aberta com os olhos, os dois mostravam as únicas brancuras que sobressaíam ali.” (GT,218).

Esse jogo das gradações dos tons escuros da pele de Iracema se assemelham às observações a respeito do contraste entre a pele branca e os cabelos negros de Olinda ou entre a pele e os olhos de Biluca: “Branca da pele duma palidez lisa de pelica só que sem nenhum fosco - antes polida como os velhos marfins. Negra, dos cabelos tanto mais escuros e lustrosos quanto mais íntimos.” (GT,388); “Sua pele era duma brancura luminosa de polpa de biribá. Olhos muito pretos...” (BM,365). O *jogo de cores*, assim como o de *luz e sombra* vão desempenhar papéis fundamentais, na medida em que através deles o narrador sugere uma série de coisas. Em primeiro lugar, todas são elevadas quase à condição de modelos pictóricos, pelos detalhes que valorizam e acentuam seus traços. Característica acentuada pela iluminação ou colorização desses rostos, seja nos tons escuros e profundos de Iracema, seja na pele de marfim de Olinda. Esse recurso é radicalizado quando a luz inside no corpo de Genomisa: “Então ela apagou a luz elétrica do alto, deixou acesa só a lâmpada vermelha da cabeceira (...) Sua cor castanha, morena, quase branca, foi mutada pela luz vermelha num cobre, num coral, num cinábrio - como se toda sua dona tivesse sido passada a realgar ou ao vermelhão de antimônio.” (BM320).

O *jogo de luz e sombra* tem papel importante, em segundo lugar, porque também é através dela que o corpo vivo vai paulatinamente sendo transformado em *obra esculpida*, e, posteriormente, em *detalhe arquitetônico*. É por meio dele também que o amante vai, ao refazer as formas dos corpos, avolumá-los, expondo contrastes e nuances de cores segundo a sua percepção. O amante tenta refazer no seu toque os gestos das mãos que criaram aqueles corpos. A submissão de todas elas, decorrente do imobilismo imposto pelo exame, amplia essa analogia com peça a ser moldada assim como aumenta a excitação entre os dois. E o que antes era matéria de observação passa a exame tátil, o qual o narrador não se furta a descrever. Mais uma vez, a descrição do corpo busca, em sua precisão, compará-lo com o que há de mais refinado. A linguagem parece também acompanhar essa tendência, reiventando palavras para melhor descrê-lo. Tudo, enfim, concorre no sentido de valorizar as moças: “E o Conselheiro virava-a, virava-se para

contornar o modelo com a atenção do escultor que vai fazer um busto e busca mil de miles posições em roda para reproduzir o modelo em cada instante das épuras capazes dele partirem (...) Em pé, levantando os cabelos com as duas mãos seu contorno de corpo era uma sucessão de linhas de desenho e ora de lindes de estatuária. Sua silhueta era esculpida aqui por limites duros e nítidos ali pelos que a continuavam mas borrado o contorno, esbatendo-o por indetalhável penugem.” (GT,389 e 392); “Toda ela vibrava e brilhava como estátua de vermeil polido...” (M,320); “...os dentes luminosos dentro dos lábios arroxados. Incisivos nem caninos mostravam limites uns com os outros e era como se tivessem sido talhados num bloc’único de mármore, de giz, de pedra-da-lua. O pescoço era longo, serpentino, hierático. A morena parecia a Rainha Nefertiti - o que quer dizer que era magra, esbelta e longa com’um lírio.” (GT,219); “Todo o material de que ela tinha sido feita mostrava-se de primeira qualidade - era uma rara jóia biológica e um espantoso milagre anatômico. Ela vinha daquele gênero que tinha dado Greta Garbo e que prolongar-se-ia no tempo soltando, primeiro, Ingrid Bergman, depois Katherine [sic] Deneuve.” (BM,365).

Um dos *topos* mais tradicionais da literatura erótica é o da descrição do corpo feminino com ênfase para as nádegas, seios e pernas. A descrição em geral vai se deter na representação do coito. Essa reserva vai sendo reelaborada e se transforma com o tempo em outro *topos*: após a referência às preliminares do jogo sexual, o poeta não comenta o seu clímax.¹ Pode-se dizer que esse *topos* é revisitado nas *Memórias*, mas ele sofre, evidentemente, alterações inerentes ao momento em que ele é escrito e acima de tudo em relação às peculiaridades da narrativa. No encontro de Egon e Iracema, o narrador o segue, ao descrever o corpo da moça, calando-se depois, insinuando o clímax. Nas histórias em que o coito é descrito, pode-se notar que o narrador dedica-se mais às preliminares do jogo sexual, ou seja, à descrição do corpo feminino. Até mesmo o momento do clímax não afasta esse interesse, mas em lugar da imobilidade, é a dinâmica do ato refletida no corpo que o atrai (GT,393).

Nessa celebração anátomo-erótica, na farta descrição da beleza dos corpos femininos, o tempo parece quase parar ou se adensar, submetendo-se ao prazer dos amantes. É como se a imobilidade que lhes é imposta e o vagar insinuante do exame

¹ Paes, J.P. “Erotismo e Poesia” in *Poesia erótica*, ed.cit., p.17.

instaurassem uma *outra temporalidade*, evidente, por exemplo, no empregos do tempo verbal. Nesses momentos, o narrador recorre ao uso do imperfeito para facilitar a reunião de vários momentos, gerando também indeterminação e, ao mesmo tempo, produzindo o claro efeito de transportar o leitor para aquela situação em que os amantes se interessam apenas um pelo outro. Em oposição, num dos momentos do clímax, a concomitância de gestos, sons e movimentos dos corpos demanda o emprego do gerúndio: “...espumando, ragendo dentes, estalando juntas com a bacia levitada ...” (BM,321).

Todas são bonitas e têm belos corpos - o que as torna em parte objeto de desejo [Bataille] - mas todas também são pobres. Não podem esperar um “bom casamento”, no máximo, tornam-se “teúdas” de alguém. Não têm nada para oferecer a não ser o sexo. E, independentemente, dos possíveis encontros memoráveis (“Ah! que tempo aquele...”), parecem ter seus tristes destinos determinados (“Onde terão acabado? Em quê? hospital ou asilo de velhas? tereis terminado os dias...” BM,133). Todas, invariavelmente, têm origem humilde, basta notar, por exemplo, as trocas fortuitas de palavras ou uma e outra observação do narrador: “Ela continuava a sorrir de Gioconda, de Nefertiti - estupenda e estúpida, sem pensar em nada.” (GT,221); voltando para o Radium, encontrou o “quarto limpo, mudado e arejado, a puta laboriosa bordava e cosia. De volta? bem. Tava mesmo tesperando.” (BM,322).

Tudo concorreria, portanto, para que as cenas acompanhassem o nível social dessas personagens, os ambientes em que vivem e o modo de vida. Ou seja, se ao abordar a história do amor não correspondido por Leopoldina - que parecia tão distante quanto a Virgem Maria - ou o turbulento relacionamento com a emancipada “Lenora”¹, o narrador manteve sempre a expressão elegante, a decência verbal, a delicadeza de termos, imagina-se, por outro lado, que nas histórias com prostitutas a linguagem fosse descambar em absoluto para a vulgaridade. Porém, não é isso o que ocorre. Vez por outra, entretanto, há desníveis inegáveis: após comparar Iracema com uma rainha, o narrador descreve os seus seios como “tetas de cabra”. De certa forma, observações dessa natureza têm muito mais uma função estratégica no texto, ou seja, servem para lembrar continuamente o leitor de

¹ Zilah Pinheiro Chagas que, vítima de leucemia, suicida-se na época do namoro sem explicações. Nava só tem essa informação quando está escrevendo suas memórias, ou seja, após mais de trinta anos de sua morte. Cf.: Paulo Penido em entrevista a Cláudio Aguiar em Pedro Nava, *O Bicho Urucutum*, ed.cit., p.21.

que se trata da agitada vida amorosa de Egon e esses comentários seriam adequados à personalidade do “primo”.

“Elevá-las” não significa mascarar o envolvimento com “profissionais”. Genomisa vai para os fundos do bordel tomar um banho e sua boca é de mulher “sem vergonha” (BM,321), Biluca foge após um mês de convívio justamente devido à falta de dinheiro do amante (BM,367), Iracema apresenta-se apenas com uma camisolinha de tecido transparente (GT,219) e Olinda, após o sexo, “...ressurgia dentre os mortos se enxugando e enxugando como verônica caridosa o que tinha de enxugar por obrigação de ofício e dever de caridade.” (GT,394).

Existe ainda um outro nível de comentário, expresso de modo quase displicente, mas que evidencia preocupações concretas tanto para quem as emitiu quanto para quem viveu naquele período. Todas as moças são admiradas porque demonstram asseio pessoal. Numa época em que as doenças venéreas, em especial a sífilis, significavam perigo concreto, um comentário desse tipo reforça a imagem de pureza de algumas das moças, além de uma preocupação quase didática do narrador. Isso evidencia também que o local e as mulheres atendiam ao padrão burguês se comparados àqueles destinados aos operários, marinheiros, soldados: mais barulhentos, sem dissimulação através da luz e onde era explicitado o sexo venal¹. Não são poucos os momentos em que o jovem estudante ou médico formado se encontra às voltas com casos de doentes “em petição de miséria”, como diz o narrador. Genomisa vai para cama com Zegão após ter tomado banho e ambos tomam banho juntos após o sexo. Biluca tem, no pobre quarto em que se instalou com Zegão, um pires com um “sabonete Araxá”. Para o Conselheiro, *voyeur* confesso, a hora que mais gostava era a do “repouso do depois. Olinda levantava primeiro e nua, natural e casta ia proceder a suas abluções na bacia de louça do toailete e ao semicúpio no clássico bidé portátil.” (GT,394). Situação em que o amante aproveita para redesenhar mais uma vez o corpo da moça.

No entanto, a descrição detalhada dos corpos femininos, insinuando com isso as carícias das preliminares amorosas, ajuda a afastar a idéia de um mero ato mecânico de satisfação instintiva. Mas para transformá-lo em prazer erótico, não basta o belo corpo da jovem. Ele pode excitá-lo, mas não é o suficiente: aliado à visão e ao tato, cuja

¹ Adler, L. “O amor no bordel” in *Os bordéis franceses*, ed.cit., pp.64-65.

importância já foi assinalada, para o narrador tão ou mais intenso é o prazer provocado pelo olfato¹. E a respeito da força dos odores do corpo humano, ele chega a esboçar uma teoria, recorrendo até à Bíblia: assim como os anjos apresentam-se através de um perfume delicioso e os endemoniados pelo enxofre, “o cheiro do corpo normal é parte do halo sexual das criaturas (...) Os cheiros do macho e da fêmea são visceralmente afrodisíacos.” (GT,395).² O narrador ainda segreda ao leitor que tanto Egon quanto o Conselheiro são fetichistas assumidos, para eles os pés têm papel fundamental na vida sexual, pois se “projetam com a mesma energia com que se expandem os sovacos e os órgãos genitais” e por produzirem odores perceptíveis na puberdade e persistentes na atividade sexual. Então, “poderia o Conselheiro exilar desta festa o sentido mais agudo e que mais auxilia a erotização?” (GT,396).

Os pés das moças serão vasculhados minuciosamente, oportunidade em que o narrador exhibe erudição e desenvoltura com termos técnicos. O rigor na busca do prazer vai associar diretamente a mão engenhosa do escultor à experiente do médico e à carinhosa do amante: “...como se fosse escultor criando, esculpindo e inventariando aquela curva sideral. A manipulação que fazia era mais detalhada que manobra médica: era extra-sutil porque tateio erótico.” (GT,221). O conhecimento médico é responsável pela intensa percepção das potencialidades eróticas do corpo humano e de suas secreções. Seguindo o ritual que agradava o Conselheiro - ao qual se submeteram igualmente Genomisa e Biluca -, Olinda punha-se de pé e “girava sobre si mesma ao capricho das ordens do amante que ele, aos poucos arriava no chão. Ela já sabia que aquilo era para ela vir se chegando, sentar na cama e pôr os pés sobre as coxas do macho, donde ele levantava um depois o outro, examinando-os dedo por dedo como pétalas duma flor.” (GT,392). Para ele, portanto, nada no corpo humano é vergonhoso e com a pesquisa totalmente voltada para a satisfação do próprio prazer, nenhum órgão deve ser, portanto, desconsiderado³.

¹ Os odores remetem a uma realidade que pode ser até mais forte do que a visão e desempenhava, para os hipocráticos, o mesmo que o raio X para os médicos contemporâneos, cf. Joly, Robert. *Le niveau de la science hippocratique*, ed.cit., pp.57-58 e pp.57-60.

² Como assinala Bataille: “L’odorat, l’ouïe, la vue, même le goût perçoivent des signes objectifs, distincts de l’activité qu’ils déterminent (...) Dans les limites humaines, ces signes annonciateurs ont une valeur érotique intense.” *L’érotisme*, ed.cit., p.144.

³ Trimbach, R. “Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês” in L.Hunt (org.) *A Invenção da Pornografia*, ed.cit., pp.303-304.

A regra do ritual erótico, que simula o ritual do sacrifício, opondo de um lado o ser a ser sacrificado, em geral, representado pela passividade feminina e, de outro, o homem, no papel ativo, reatualizando o sentido erótico da violação, é recorrentemente recuperada nas *Memórias*. O narrador não deixa de observar ao mesmo tempo que, por parte delas não só a submissão é fingida - lembrando que, para Bataille, esse fingimento é necessário para reatualizar a violência primitiva do ato¹ - como, freqüentemente, há uma transgressão a essa regra, ou seja, a inversão dos papéis, com o domínio da personagem feminina: “E toda a explicação de sua [de Olinda] passividade obediência submissão ao Conselheiro (ou a outro freguês de acaso) era a intenção de levá-lo até o ponto de arreitamento em que ele ficasse inteiramente nas suas mãos. Ela podia então - sem indignar o macho - investir-se no papel *ativo* que gostava de assumir no coito (...) Ela era todo um contraste entre o ar pudibundo, a palavra medida habituais e o modo como de repente consentia e fazia tudo para excitar (...) E no instante preciso ela atirava-se sobre o homem deitado de costas, sujigava-o (mãos nos ombros como na vitória de uma luta-romana) e *possuía-o* à turca...” (GT,393).

A prática do erotismo pelo próprio erotismo (a “agitação erudita dos dois” BM,365), o narrador confessa que a pesquisa do prazer pode desvendar desejos reprimidos, fazendo vislumbrar as possíveis ações extremas: “O encontro dos dois parecia uma luta, um pugilato, uma peleja, uma violência cheia de regougos e gemidos. Imitava um assassinato (...) Um deus desceu e começaram pesquisas de uma doçura tão aguda que doía. Que era ardente e seca como as areias nos olhos. Foram até o fim de seus fins, onde acaba o mundo, a carícia se confunde com a sevícia e começam as pedras dos desertos das sesmarias do Marques [sic] de Sade e do Cavaleiro Sacher-Masoch...” (BM,321). À toda uma exacerbação de vida, corresponderia a extrema consciência de seu fim (“a Morte mais nos fazia amar a Vida.” BM,362), fazendo o narrador concordar mais uma vez com Bataille, que vê na morte a essência do erotismo².

¹ Bataille, G. *L'érotisme*, ed.cit., p.148.

² Idem, *ibidem*, pp.25-26.

3.7.3. ESSE OBJETO IMÓVEL E PASSIVO

A escrita e a leitura da produção erótica ou pornográfica (como de qualquer produção humana) ocorrem numa esfera cultural cujos pressupostos, valores e códigos sociais, além da linguagem, variam com o tempo. Nesse sentido, o que agradou os leitores do século XVIII pode hoje ser absolutamente incompreensível¹. Não se pode negar, contudo, que esses romances têm a capacidade de embaralhar - e suas mais variadas formas até hoje tentam fazê-lo - as dimensões entre arte e vida. Se a representação erótica é reconhecida como um dos modos de “re-apresentar” vivências que “merecem ser permanentemente lembradas”, na medida em que permite, segundo José Paulo Paes, ao poeta reviver no plano imaginário, por intermédio da arte, o “essencial do que viveu ou se aspirou viver no plano real”². Talvez decorra justamente daí a sua força, ou seja, do engajamento do leitor nas experiências ali narradas. Referindo-se a sensações e desejos ou expondo intimidades, a literatura erótica chama diretamente a participação do leitor³.

Através dos corpos das prostitutas, o narrador manifesta outros saberes e, neste sentido, essa narrativa erótica é tributária do surrealismo, pois é nele que se acirrou, no século XX, a razão secreta das correspondências, como lembra O. Paz, captadas pelos românticos.⁴ Esse objeto imóvel e passivo, servindo para a satisfação do desejo masculino é, ao mesmo tempo, uma mulher decomposta. São partes autônomas que atraem o olhar, destacando-as do todo, do lugar original ao qual pertencem, mas onde ainda se encontram. Imagens que lembram muito certas pinturas surrealistas, como “Femme” (Jean Arp, 1916), em que a mulher aparece entrecortada num bosque com seu corpo dividido surge em três partes, mas sem braços nem mãos (que serviriam para abraçar e acariciar), nem pernas e pés (logo, não podem andar ou agir)⁵. Na mesma linha, “Les complices du magicien” (Magritte, 1926), em que a acompanhante do mágico (ausente na tela) tem seu corpo

¹ Darnton, Robert. “Sexo dá o que pensar” (trad. Samuel Titan Jr.) in Aduato Novais (org.) *Libertinos e Libertários*, ed.cit., pp.21-42.

² Paes, J.P. “Erotismo e Poesia” in *Poesia erótica*, ed.cit., p.14.

³ “...graças à persuasividade da forma artística (e não apenas documental) em que afeiçoa as suas vivências memoráveis, o poeta nos permite que as compartilhemos com ele como se fossem nossas...” Idem, *ibidem*, p.14.

⁴ Paz, Octavio. “Analogia e Ironia” in *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (trad. Olga Savary), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp.88-99.

⁵ Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité* (préface de J.-B.Pontalis), Paris: Gallimard, 1971, p.192.

dividido em duas partes. De frente, está o corpo nu, do tronco aos pés, envolto numa trama esgarçada, que mais devassa do que esconde esta parte do corpo. De costas, exhibe-se a cabeça e parte dos ombros nus. Ela está inerte, não tem rosto, não tem identidade. Parece estar submetida a alguma espécie de jogo sádico. Idéia monstruosa que se amplia em “Viol” (Magritte, 1934): no “rosto feminino” os seios ocupam o lugar dos olhos, o umbigo do nariz e o púbis da boca. Imagem aterradora mas que não deixa de expor de um modo evidentemente crítico o papel que a sociedade conferia à mulher.

Até aqui pôde-se notar o quanto a narração das experiências eróticas nas *Memórias* lança mão de fórmulas encontradas na literatura ocidental do gênero, tais como: a *seriedade* envolvendo o ato sexual; o *ar inocente* e, ao mesmo tempo, *lascivo* das mulheres; a ênfase na *descrição do corpo feminino*; a *submissão feminina*, diretamente relacionada à ereção masculina; a descrição dos *jogos preliminares* ao ato sexual; a referência aos *limites do erotismo*; a *importância das sensações* (remetendo ao aprendizado médico para os sinais: “olho atento, ouvido agudo, nariz perdigueiro, tato arrombador...” BM,334); os *jogos de luz e sombra*; a *expressividade do rosto* anunciando futuros prazeres; a *decomposição dos corpos*, além do forte *voyeurismo*.

Por meio da inclusão do outro, dá-se o encontro (textual) do leitor com a prostituta e seu amante¹: o narrador conta ao leitor o que lhe foi narrado, ou o leitor entra com Nava, Xico Pires e Cavalcanti na casa alugada pelos “outros três” ou, ainda, flagra, com Egon, o momento em que o Conselheiro sai do quarto de Olinda (GT,396). Todos esses elementos reunidos apontam para algo muito simétrico e meticulosamente construído! Sem mencionar outros não menos importantes, e a seguir referidos.

Trata-se de uma artificialidade visível na descrição minuciosa do corpo feminino, quase sempre se convertendo no próprio objeto da narração. A descrição culmina regularmente no jogo de semelhanças, tão caro às vanguardas estéticas do século XX como forma de desabituar o olhar para o mundo e, conseqüentemente, para a própria produção artística. Mas o lado do automatismo, que é parte constituinte do jogo, vem aqui subjugado pela intenção intelectual. Basta observar dois momentos dessa prosa. De um lado, o ritual erótico, que transforma o corpo vivo em estátua, intensifica ainda mais o imobilismo do corpo feminino, decompondo-o em pedaços. Assim, o corpo de Genomisa

¹ Norberg, K. “A prostituta libertina” in L.Hunt (org.) *A Invenção da Pornografia*, ed.cit., p.247.

se dividia “ao meio por separação risca natural [que] mandavam uma asa em direção ao braço e outra em direção ao tronco (...) A terceira era um triângulo de base larga indo de ponta a ponta ao ponto mais alto da cada dobra da virilha. O vértice perdia-se embaixo, no negativo do triedro coxa ventre coxa.” (BM,320). De outro, essas partes ganham ares de peças autônomas, surgindo daí uma imagem dupla: é parte do corpo mas é também algo absolutamente diferente. E ambos são apresentados sem que qualquer tipo de deformação ou anormalidade pudesse revelar algum arranjo¹. Do imobilismo do corpo tornado estátua salta-se para a parte autônoma em detalhe arquitetural e as coxas de Genomisa “alteavam-se na parte anterior, bem no encontro tronco e a saliência que faziam neste ponto e o vazado de mais para baixo davam a impressão dos sustentáculos que estilizam as terminações de sereias os torsos das cariátides barrocas como as que *agüentam*, perto do coro, na Matriz do Carmo de Sabará.” (BM,320). Mas ao movimentar-se, Genomisa interrompe o transe estético do amante.

Com Iracema é que o artificialismo do jogo de semelhanças é mais evidente, pois vem marcado pelo anacronismo, ou seja, por comentários decorrentes das observações do corpo da moça que busca semelhanças em algo cuja existência lhe será posterior. Ao exibir a nudez sob a camisola transparente, o narrador se preocupa em descrever seus pêlos pubianos e a partir deles cria um jogo de semelhanças: “Via-se através do tecido que ele em vez de apresentar disposição feminina, espessava-se no centro donde mandava gancho curvo para perder-se no entre-coxas e outro cume mais longo, que subia em ápice de triângulo até ao umbigo. Esse desenho de módulo, no futuro, apareceria como invenção ou lembrança em Oscar Niemeyer que poria esses púbis completa e exatamente nas ‘colunas recurvadas acabando em ponta’ do Palácio da Alvorada, na Brasília de Nonô Kubitschek.” (GT,219). Em relação às coxas da primeira e aos pêlos da segunda, fica evidente a intenção de se provocar no leitor não apenas um sorriso como uma sensação de estranhamento. As coxas de uma prostituta podem ser reconhecíveis numa Igreja barroca mineira e os pêlos de outra na forma da casa do mais alto mandatário do país. A “elegância” dos movimentos do “saudável” corpo de Olinda lembra momentos de balé, mais do que isso: “bando de potrinhos de Teruz nascendo uns dos outros como figuras

¹ Comentário acerca do trabalho de Salvador Dalí de Elisabeth Rudnesco in *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento* (trad. Paulo Neves), São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.47.

sucessivas e se completantes dum filme feliz. Não tinha um movimento desafortunado.” (GT,393). Mais uma vez, as comparações tendem a elevar as moças além de obrigar o leitor a se perguntar: por que não?

Pergunta que de fato ecoa e se estende para além das comparações enobrecedoras, na medida em que a descrição atenta do corpo feminino assim como das carícias e das sensações, além do prazer compartilhado entre prostituta e cliente¹, procuram insinuar um tipo de relação que em alguns casos ultrapassa o mero aspecto comercial, ganhando ares de envolvimento amoroso. Com Genomisa, Biluca e Olinda cabe essa hipótese. É evidente que essa observação tem sentido tomando como base as palavras do narrador sobre Egon e o Conselheiro. Partindo-se, portanto, da hipótese de envolvimento por parte do homem. A questão relativa a dinheiro ou formas de pagamento nunca é mencionada diretamente pelo narrador. Sabe-se, no entanto, que as duas primeiras vão abandonar o amante. No caso de Olinda, a questão do dinheiro aparece de uma certa forma refletida na menção às preferências dos clientes. Mas justamente em relação a esta o narrador fala de amor, mostrando o amante apaixonado: “...e a possuía com todos os sentidos magnificados por um desejo - meu Deus! - daqueles desejos do amor enormemente.” (GT,388). Para o Conselheiro, o momento do *depois* é ainda mais prazeroso, expondo a sua intimidade afetiva ao compartilhá-lo.

Fazendo um rápido paralelo, nos romances do século XIX, via de regra, esta situação leva as mulheres a se aproveitar dos homens, arrancando tudo o que podem, bastando lembrar de Nana e o conde Muffat² ou de Marcela e Brás Cubas. Imagem também compartilhada e disseminada pelos médicos da época, segundo os quais a prostituição opõe-se à idéia de acumulação, sendo associada ao desperdício, e a prostituta à destruidora de fortunas³. Não se trata de um mero acaso do narrador das *Memórias* não enveredar por este caminho. Não apenas porque as *Memórias* não foram escritas no século XIX. Para a maioria dos surrealistas, por exemplo, já no século XX - e cuja produção artística se impregnará de modo decisivo em escritores, pintores e escultores

¹ Para alguns, fazer a prostituta também sentir prazer significa uma total falta de realismo. Cf. Trimbach, R. “Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês” in L.Hunt (org.) *A Invenção da Pornografia*, ed.cit., p.288.

² Adler, L., “O amor na alcova” in *Os bordéis franceses*, ed.cit., p.36.

³ Engel, M. “A definição dos significados da doença” in *Meretrizes e Doutores*, ed.cit., p.101.

brasileiros alguns anos após a eclosão do movimento na Europa - a relação com prostitutas é condenável porque significa apenas dinheiro.

Aragon, por um bom tempo, não compartilha essa idéia, mostrando-se um defensor dos bordéis e das prostitutas como uma forma de romper com as convenções sociais. No bordel julgava encontrar o verdadeiro despojamento, lugar no qual o homem reencontraria o sagrado e o mito. Isso não quer dizer que os outros surrealistas não frequentassem os bordéis. De fato, eles os visitavam porque acreditavam que ali poderiam encontrar a verdadeira sociedade e até a verdadeira inocência¹. Breton, ao contrário, comparava-o a um asilo ou prisão, por ser um lugar onde se pagava por um serviço. A prostituta não passava de uma escrava dos policiais, dos pais de família, de seus agentes e de padres. Todos eles mais prostituídos do que ela e todos (prostitutas e clientes) condenados a viver no mundo burguês. De fato, Breton estava à procura de uma relação entre homem e mulher antes da queda, quando imaginava ser possível experimentar a “total liberdade”. No limite, estava à procura de uma relação abstraída do resto do mundo, sem pecado, sem tentação, sem fruto proibido e, portanto, muito difícil de ser concretizada².

Lendo esses trechos das *Memórias*, não se pode negar, entretanto, que a maioria das prostitutas não passa de personagem pouquíssimo individualizada, identificável apenas pelo que fornece de modo diferenciado aos clientes. Essas beiram quase tipos, não passam de simples objetos de desejo acessíveis de acordo com a condição financeira do homem. Escapam, contudo, da dicotomia tradicional dos papéis que lhes atribuíram a literatura e a pintura antes mesmo da década de 1920, de “femme fatale”³ ou de vítima inexperiente empurrada pela fatalidade do destino para a prostituição⁴. Mas a individualização de algumas delas obriga a uma nova perspectiva. O leitor conhece um pouco melhor Genomisa. Sabe o nome de seus pais, sabe que era “laboriosa”, pois “bordava e cosia”

¹ Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*, ed.cit, pp.174-177. Simenon era outro que via o refúgio da inocência no bordel, cf. L. Adler “O amor no bordel” in *Os bordéis franceses*, p.45.

² Gauthier, X. *Surréalisme et sexualité*, ed.cit., pp.177-178.

³ Sobre este tema na literatura e na pintura do final do século XIX ver Mario Praz. “A bela dama sem misericórdia” e “Bisâncio” in *A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica* (trad.Philadelpho Meneses), Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, pp.179-379.

⁴ Sobre a literatura brasileira da época retratando essa dualidade ver Margareth Rago. “O Poder da Prostituta na História e na Literatura” in *Mulher e Literatura* (IV Seminário Nacional da Associação de Literatura Comparada - ABRALIC), agosto 1991, pp.71-85.

(BM,320-321). Entre Olinda e o Conselheiro há até a reprodução de alguns diálogos, ou seja, a moça tem voz, distinguindo-se das demais (GT,390-392). O narrador, todavia, não esconde a origem humilde de todas elas, cristalizada no bilhete de fuga deixado por Carmem: “Isadorado parei cumtigo num póço morrêr de fome.” (BM,367). A “situação irregular” de Egon, conforme explicava ao “primo”, perplexo diante do relacionamento do outro com uma paciente, decorria justamente do fato de se relacionar com “gente baixa” (BM,364).

E a pergunta se amplia: ser prostituta impede que seja amada? O texto aponta para uma resposta negativa. Não somente Egon amou como indiretamente o narrador expõe as razões. Em primeiro lugar, porque, segundo o narrador, os homens nus nas camas das prostitutas se igualam tanto física (“Gestos malditos ? ou simples gestos de pobre humano se segurando na vida roída pelos sessenta ratos de cada minuto...” GT,397) quanto, em segundo lugar, socialmente, na medida em que todos eles, independente da condição social, as freqüentam: os senhores delegados, os jovens estudantes (BM,125), os coronéis solitários (BM,135) e as autoridades: “Depois, ao voltarem à carga, ela [Nicoleta] queria fazê-lo [Zegão] vir-se como gostavam (...) um Vice-Presidente e dois Presidentes do Parlamento.” (BM,136). Em terceiro lugar, ao ser encarada como digna qualquer nível de pesquisa erótica entre os amantes, o narrador põe sobre a cama dois corpos igualmente talhados para o ofício: “Tudo que é pensável pode ser possível.” (GT,386). Em quarto lugar, porque elas se formaram, assim como o narrador (e por tabela, como já foi observado anteriormente, o leitor) a partir das “três raças tristes” que compuseram a base da sociedade brasileira: “Sou um brasileiro integrado na tricomia da raça.” (GT,6). O narrador chega quase ao didatismo a respeito desta questão. Via de regra, as prostitutas são mencionadas em grupo de três. Uma ou outra, como Genomisa, concentra a mistura de índio, negro e branco (BM,320). Quando Zegão, Isador e Cisalpino alugam uma casinha na periferia de Belo Horizonte, instalam-se com Biluca, de uma “brancura luminosa”, Carmem, uma “mulata diluída” e Maria Rosa, uma “cabocla em sua glória”. (BM,365). Na “Casa das Três Meninas”, também em Belo Horizonte, atendiam uma “lusiada chamada Olinda, uma cabocla que respondia por Maria do Pípiripau e uma mulata açafroada e açã conhecida como Indaiá...” (GT,387).

Seja na descrição das prostitutas em geral, seja em relação àquelas que mereceram maior destaque, percorrem ainda no texto pelo menos duas teses. De um lado, se a sociedade impede que os jovens vivam plenamente a sua sexualidade, se homens e mulheres são empurrados para casamentos entre desconhecidos, resta-lhes compartilhar a vida sexual com as prostitutas. Além do mais, elas não são vistas como manifestação do vício, do instinto ou da hereditariedade¹ (idéias sedimentadas no século XIX e muito difundidas no século XX, até pelo menos, a descoberta da penicilina) nem tampouco como ociosas ou vadias². De outro, ao contrário, há o reconhecimento da prostituta como trabalhadora. Idéia mencionada esparsamente no texto e explicitada com uma convicção cujo intuito óbvio é o de chocar: “A Alzira Caolha, pela profunda consciência profissional que fazia dela algo como um Torres Homem, um Castro³, um [Miguel] Couto da putaria. Ela era puta e era-o plenamente como os grandes citados eram médicos, Frontim engenheiro e Clóvis Benvilacqua jurista.” (BM,133).

Aproximam-se no ofício, na medida em que ambos têm de conhecer profundamente seus clientes, um para curar a outra para agradar: “- Puxa! Olinda. Como você é cabeluda... Devia mandar água oxigenada nesse capinzal ou então raspar.../ - Não posso, bem. Quase todos gostam.” (GT,392). Maria do Pipiripau era muito séria e “não havia meios de receber os clientes em pêlo. Sempre naquela camisinha curta (...) Apesar das nádegas venusianas, do ventre reteso e dos seios admiráveis que as alças amarelas da roupa do ofício deixavam ver ora um, ora outro (...) E ela entregava-se com ar severo e concentrado...” (GT,388). Simulando tanto a recusa e a seriedade que excitam o parceiro, fazem-no recordar o princípio da interdição (de ir até o fim na entrega, na fusão dos dois, o que significaria a morte)⁴.

Se a prostituta é uma mulher trabalhadora como outra qualquer por que não nutrir por ela sentimentos mais profundos, por que não amá-la? Se por um lado, essa idéia traz

¹ Corbin, A. “De l’enfermement à lasurveillance des conduites” in *Les filles de noce*, ed.cit., p.354 e L. Adler, “Introdução”, in *Os bordéis franceses*, ed.cit., p.13

² Chalhoub, S. “Cortiços” in *Cidade Febril*, ed.cit., pp.22-23 e Engel, M. “A definição dos significados da doença” in *Meretrizes e Doutores*, ed.cit., p.81.

³ Não dá para saber se aqui a referência é feita ao Dr. Francisco de Castro (BO,249-251) ou a seu filho, Dr. Aloysio de Castro, para quem Nava prestou homenagem na Academia Nacional de Medicina em 23.11.1959 (“Homenagem: Aloysio de Castro, o Gentil-Homem da Medicina Brasileira”) publicada em *Brasil-Médico*, novembro e dezembro de 1959, n^os 45 a 52, pp.11-20.

⁴ Bataille, G.L. *l'érotisme*, ed.cit., p.146.

em seu bojo uma reabilitação completa do prazer sexual sem culpa ou repressões, por outro, ela também dá a entender que, assim como a prostituta, qualquer trabalhador se vende para sobreviver. Segundo Alain Corbin, os anarquistas foram os primeiros a refletir acerca da sexualidade de uma forma original, ou seja, distante do pensamento burguês. E diferentemente dos socialistas, consideram as prostitutas como trabalhadoras e não como vítimas da sociedade. A rigor, a prostituição não se oporia ao trabalho assalariado porque este não passava de uma forma de prostituição: todo trabalhador vende, seja o corpo, os músculos ou o cérebro. De fato, para eles, a prostituição fazia parte do sistema capitalista como forma de controlar a força de trabalho do trabalhador. A prostituta era necessária para que ele não se desviasse do trabalho - o amor teria esse poder - e tivesse apenas a satisfação física. Ao mesmo tempo em que não desvia o trabalhador de sua tarefa, a prostituição protegia a família burguesa dos rapazes solteiros.

Indo contra a tese da prostituta-nata por não reconhecerem a sua “anormalidade”, os anarquistas vão tentar reintegrá-la na sociedade. Desse modo, como trabalhadoras, deveriam se sindicalizar (tese defendida na imprensa anarquista francesa em novembro de 1899), provocando na imprensa satírica da época reações de escárnio. Socialistas e anarquistas concordavam em um ponto: a prostituição só acabaria se houvesse uma transformação total nos meios de produção e conseqüentemente na sociedade. Estes vão se destacar, todavia, dos socialistas por reivindicar o desaparecimento de toda autoridade em relação à sexualidade, proposta que trazia uma reviravolta na moral sexual burguesa. Reivindicando o direito ao prazer, posicionam-se contra a idéia de depravação dos rapazes, na medida em que ela só decorreria do impedimento das pessoas se satisfazerem livremente. Mas não “apenas” isso. Ao mesmo tempo em que reivindicavam o direito dos rapazes solteiros à sexualidade livre também o exigiam na mesma proporção o das “virgens ao prazer”. Só desse modo, acreditavam, a prostituição desapareceria¹. Infelizmente, pode-se dizer hoje que o capitalismo tem uma capacidade inacreditável de se transformar sendo sempre o mesmo e forjando formas mais sofisticadas de prostituição².

Ao mesmo tempo em que as histórias da vida sexual de Egon servem para descrever os ambientes dos cabarés, expõem a hipocrisia da época, assim como o

¹ Corbin, A. “De l’enfermement à la surveillance des conduites” in *Les filles de noce*, ed.cit., pp.353-360.

² Bucci, E. “O assédio eletrônico” in Adauto Novais (org.) *Libertinos libertários*, ed.cit., pp.345-367.

confinamento da sexualidade masculina, não deixam de projetar claramente um forte desejo de transformação social, passando justamente pela satisfação livre da sexualidade, encenada aqui com uma das representantes do extrato social mais baixo. A opção pela vinculação entre ficção e realidade explicitada aqui na criação de duplos do “eu” dá mostra das dificuldades enfrentadas hoje pela literatura em resgatar o passado, na medida em que não se pode deixar de incorporar os descaminhos do esquecimento, dos desejos, da passagem do tempo e a incompletude de certas lembranças. Elementos que, se forem somados, dificilmente produzirão uma imagem imutável do passado ou tornarão o narrador alguém cheio de certezas. Se as narrativas das *Memórias* procuram acompanhar a vida do “eu” num sentido cronológico, não acabam, entretanto, fornecendo ao leitor seu retrato de corpo inteiro. Vem daí a impressão de um texto que consegue precariamente fornecer algumas peças de vários quebra-cabeças, cujos vazios são tão ou mais evidentes do que as partes preenchidas. Tanto o homem quanto a sua história de vida têm de ser fragmentários (por mais que o narrador tente impor uma organização exterior). Se têm de ser verdadeiros, o retrato dessa condição é a única verdade.

De fato, a recuperação do passado (empreendida através do lugar de origem, da história familiar, das lembranças da infância ou das experiências sexuais) é passível de mudanças, na medida em que basta surgir um novo elemento que preencha um dos espaços vazios, da ordem do vivido ou do imaginado (uma lembrança, um papel disperso encontrado, uma nova leitura ou associação de idéias), para que o conjunto todo se rearranje. A prosa erótica aqui não foge da dinâmica geral do texto, onde fatos vividos são enriquecidos por empréstimos de outras ordens, da experiência pessoal direta, assim como da literária, pictórica, política, geográfica, histórica...

Não se pode dizer, portanto, que Pedro Nava teria sido um *voyeur* ou um exibicionista, um fetichista ou que só teria amado prostitutas. As narrativas eróticas exibem fantasias e nelas podem ser encontradas algumas destas características. Expõem-se aí os momentos de uma vida. De quem ? De Nava ? Do “primo” e do Conselheiro ? De uma parcela de leitores masculinos ? De ninguém ? A fragmentação do “eu” em duplos amplia ainda mais, e de modo até paradoxal, a “identificação” com o leitor, tornando o ponto de contato entre ele e os demais ou com apenas um deles ainda mais efetivo e intenso, garantindo de algum modo a veracidade da narrativa. O leitor pode estar

impregnado do desejo romântico da juventude, ou do furor anarquista ou ainda do ódio pelas convenções sociais hipócritas. Pode, portanto, encontrar correspondência entre suas fantasias eróticas e aquelas elaboradas no discurso erótico ocidental, assim como pode sentir-se invadido pelo desejo desenfreado de recuperar seu antigo vigor sexual e gozá-lo até não poder mais: “renasceram em folha, novos e rindo um para o outro contentes de sua juventude e da consciência dos acordes que um poderia tirar do instrumento fantástico do corpo do outro.” (BM,321).

CAPÍTULO 4
ESQUECER PARA LEMBRAR

4 ESQUECER PARA LEMBRAR

4.1. A TERRÍVEL MÁSCARA

Um outro motivo recorrente na autobiografia relacionado com o compromisso de “dizer tudo” é o da *proximidade da morte* vinculada à *velhice*. Estes dois fatores dão à prosa um compromisso, a um só tempo, urgente e profundo: de um lado, com a busca de sentido para a existência (“Outra cogitação das minhas noites sem sono ou de qualquer hora do dia que eu esqueça de fazer o que tenho de fazer e começo a olhar para longe é recordar a luta de minha vida de médico.” GT,81), onde a vida procura socorrer a obra¹; de outro lado, esboça-se, também, uma forma de auto-conhecimento intermediado pela escrita: “A elaboração de minhas memórias foi decorrendo da minha necessidade de isolamento - porque nosso encontro mais importante é noscos [sic] mesmos.” (GT,85). O homem percebe a velhice se instalar sorrateiramente por trás da ilusão do dia após dia “sempre igual”, ao deparar-se com uma espécie de caricatura do que foi:

“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. Erosão. A pele frontal caiu sobre os olhos e tornou o senho severo. Dobrou-se numa sinistra ruga transversal sobre a raiz do nariz. As bochechas desabaram, parecem coisa não minha, pospostas, colocadas depois como as camadas sucessivas que o escultor vai aplicando num busto de barro (...) As bochechas como que empurrando para a frente os olhos lineares, o nariz sinuoso e as ventas querendo aspirar ainda toda vida do mundo.” (GT,56-57).

Toda essa máscara caricata posposta parece prenúncio da própria morte: visão que lhe devolve do rosto, antigo conhecido, uma “máscara de choro do teatro”, cujo pólo de atração do leitor é a expressão de tristeza do olhar desse velho, semelhante àquela do auto-retrato de Leonardo da Vinci aos sessenta anos². Mas a certeza da finitude humana revela-se inútil e acarreta apenas angústia, pois para o homem é incompreensível a “Dança

¹ May, G. *op.cit.*, p.37.

² Ver reprodução do auto-retrato de Leonardo da Vinci em Anexos.

da Morte”. Seu movimento é inesperado e caprichoso, pois sua eletividade é completamente desconhecida, dependendo talvez da “...fragilidade dum sistema, dum órgão, dum tecido...” (GT,77). Quando a morte irá ocorrer? Eis aí a pergunta recorrente: “não só das horas de insônia como de todas as horas, cogitação que à medida que envelheço se torna obsessão é a de prever quando? e a de saber como? por onde? Trazemos estas respostas mais ou menos nítidas no recado genético de que somos portadores.” (GT,76).

Velhice que aos poucos vai se apoderando do corpo como um monstro tentacular, manifestando-se seja na alteração dos odores corpóreos (“A aca, o bodum, a catanga, o xexéu, a inhaca, o chulé e o fartum são os fedores corrompidos da maturidade, da velhice, do desgaste, da doença, dos pré-cadáveres.” GT,395), seja na perda da libido (CP,185-186), seja na perda do prestígio sexual (GT,92). Logo, tudo o que é vida, beleza, graça parece estar desvinculado dos predicativos do homem velho, restando-lhe apenas a solidão, as lembranças e a espera da própria morte. O mundo ao seu redor também transpira essa expectativa, aprofundada pela solidão (conseqüente do próprio ato da escrita [GT,85]), seja em decorrência da sensação de único sobrevivente dentre os antigos amigos: “Não compreendo por que não se realiza logo a degola decidida e é morrendo mil mortes que espero a morte protelada.” (GT,27); seja por se sentir um insuportável “não-sujeito”, que teme a morte e ao mesmo tempo deseja o próprio fim. Mas tanto o reconhecimento da máscara e o conseqüente hábito são incapazes de atenuar o espanto e o terror provocados pela visão repentina, no meio de uma noite de insônia, de seu pé de velho:

“Minha poltrona que virou negativo de meu corpo, me acolhe como se fosse outro corpo vivo. Completamente só me aninho na sua concavidade entornada (...) Nada para fazer senão esperar - o quê? Foi nesse meio estado que uma noite levantei a perna cruzada sobre a outra, o chinelo se desprende e um sobrosso 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 estearin, da pelica da luva do morto que me assombra desde a meninice de Belo Horizonte. Tive horror daquele ente que queria ser o meu e que minha lembrança repelia como se fosse uma intrusão. Sim, já que a consciência do EU é intemporal, anetária e sua idéia independendo do tempo repudia o passado e com esse a velhice. Inutilmente porque aquele pedaço de corpo idoso era mesmo meu pé - meu pé de velho. Triste, riste estendo as pernas, emparelho os dois pés, inspeciono-os agora, como médico.” (GT,47).

O isolamento, a fuga dos espelhos (que lhe devolvem a máscara de velho), a lembrança de seus mortos trazem uma verdade aterrorizante: o seu próprio corpo metamorfoseado, como se padecesse de um processo de transformação independente de qualquer controle¹. Nada se compara a este choque provocado pelo estranhamento que o corpo envelhecido lhe causa. Nesse momento, nessa zona sombria e tão reveladora da insônia, lugar intermediário entre o sono e a vigília, o “pé de velho” surge à primeira vista como se fosse coisa alheia, como um semi-estranho, parecendo um outro corpo e não mais o corpo “dele”, pois o narrador recusa-se por um tempo a acreditar que ele lhe pertence: mutação que pode trazer os traços dos antepassados, mas que pode também ir mais longe, encontrar nele os seres “intermediários de quem veio nosso parentesco com o cachorro, o bode, o burro ou a ave - que emergem nas caras cacóquinas.” (GT,54-55). Esse momento de percepção desse outro decrépito nele é de grande angústia, pois ele sabe que o repulsivo “pé de velho” é a representação do próprio processo de desumanização associado à velhice: “Os pés do velho. As mãos do velho. A velhice repugnante. Agora já não me obseda a morte mas sua antecessora escultora da decadência imposta pelo tempo fazendo do corpo hiroxidação mais segura que a do furacão soprado pela bomba atômica.” (GT,54). Reconhece no próprio corpo os mesmos vestígios do morto que o assombrava desde a juventude (GT,47) e cuja imagem explode décadas depois no poema “O Defunto”, de 1938.

A solidão da velhice do médico anunciada na paulatina diminuição da clientela, na morte dos colegas, na concorrência que marginaliza os mais velhos (GT,92), na falta de respeito, transformam-no numa espécie de caramujo cuja casca brilhante (na analogia com os títulos acadêmicos, prêmios, diplomas) esconde por dentro “apenas a memória dum bicho que já morreu” (GT,93). Daí a convivência com os vivos ir rareando e a lembrança dos mortos, por obra da escrita, ir se ampliando². No entanto, a própria escrita transforma-se freqüentemente em sofrimento, pois os amigos mortos “voltam”, como se estivessem encantados, suscitados pelos objetos pessoais espalhados pela casa, vistoriados

¹ Simone de Beauvoir comenta que na velhice o homem experimenta um profundo abalo da identidade em virtude desse processo de transformação incontrolável do corpo já experimentado, mas de outro modo, da infância para a idade adulta. Cf. *A Velhice*, ed.cit., p.10.

² De uma certa forma, estes sinais exteriores e de natureza social levam a pessoa a se reconhecer como um velho, cf. Simone de Beauvoir, *A Velhice*, ed.cit., p.15.

no passeio do narrador insone: “Toco estes objetos como se o fizesse a mãos, testas, cabelos mortos. Outros me trazem de volta pessoas e fatos tão entranhados em minha existência toda.” (GT,36-37).

A emoção desses “encontros” é ampliada pela sensação de solidão, de desamparo, de incerteza em relação à própria vida futura, cujo horizonte mais próximo é o da morte. Toda essa metamorfose exterior tem uma força tão poderosa que pode até mesmo abalar as certezas quanto à sua condição humana. Situando-o entre dois territórios, como se fizesse também parte de um mundo sobrenatural: “Ah! sem saber então se estou vivo ou morto, se sou vampiro, avantesma, fantasma entre fantasmas, - já não ousou olhar o espelho oval com medo de não me ver refletido, sombra que não dá sombra, nosferatu, drácula (...) Na insônia, minha pintura da Rua Royer-Collard mostra sua essência - minha essência. Eu também sou um canto de cidade janelas e portas hermeticamente fechadas, uns passeios vazios do elemento humano. Meu quadro é a representação simbólica de minha solidão. Estremeço na noite sabendo que ela será progressiva já que restrinjo com um zelo cada vez maior minha convivência com os homens.” (GT,40-41).¹

O temor aumenta se essa anti-natureza humana aí entrevista se estende para a zona do pensamento, da razão, daí a velhice ser comparada, freqüentemente, com a infância ou a loucura. Em geral, são os outros que reconhecem no velho esse estado de demência, como mostrou Shakespeare, em *O Rei Lear*: “Por minha vida, os velhos voltam à infância,/ merecem repreensões e não carinho/ quando se vê que erram no caminho”², diz uma das traidoras filhas do rei. Ao passo que tendo visto seu poder usurpado, seu amor traído e sua condição desrespeitada, o desespero do rei é comparado à insanidade, conforme o desabafo de Glouster (velho amigo do rei, que, de acordo com outro clichê associado à velhice, é incapaz de discernir/enxergar as coisas que o cercam): “As filhas querem a sua morte. Ah, o bom amigo Kent! Bem o previu, o pobre desterrado. Dizes que o rei está ficando louco - e eu te confesso, amigo, que também estou.”³

¹ S.de Beauvoir lembra que um dos clichês mais comuns é o de afirmar que os velhos se parecem com os mortos: cf. *A Velhice*, ed.cit., p.202.

² Shakespeare, *O Rei Lear* (trad. Millôr Fernandes), Porto Alegre: LP&M (coleção pocket), 2001, cena III, ato I, p.25.

³ Idem, ibidem, cena IV, ato III, p.82.

Mas é justamente nessa sub-condição humana que a tragédia ganha em grandeza, na medida em que Shakespeare confere a Lear a capacidade de *ver toda a verdade* ao seu redor¹ e pode, então, dada a sua condição marginal na trama, muito parecida com a do bobo (seu freqüente interlocutor), dizer o que bem quiser a respeito do próprio homem (“O homem, sem os artificios da civilização, é só um pobre animal como tu, nu e bifurcado.”²) e desmascarar o poder: “Já viste um cão da roça ladrar prum miserável? E o pobre diabo correr do vira-lata? Pois tens aí a imponente imagem da autoridade; até um vira-lata é obedecido quando ocupa um cargo.”³

O velho médico apresenta-se também como uma espécie de único sobrevivente e a perda dos amigos significa, ao mesmo tempo, o desaparecimento de momentos de sua própria vida: “Cada um [amigo] 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...” (GT,53). A saudade deles é também uma saudade de si mesmo, como diz o Conselheiro Aires em *Memorial de Aires*.⁴ A prosa chega, então, a um impasse: a dor de ter sido enganado pelos colegas o enfraquece, a sobrevivência aos amigos é sentida como pequenas mortes, a velhice lhe surge aterrorizadora. Nesta situação-limite, esboça, simultanea e contraditoriamente, duas opções: morre-se e, por outro lado, aceita-se a vida. No primeiro caso, há o “desaparecimento”, a morte de Egon (do outro, do duplo, do “primo”), que lhe deixava “uma correspondência fria e decidida em que meu sócia comunicava que resolvera desaparecer, sumir, entrar de chão adentro, morrer para todos exceto para ele próprio.” (GT,108).

Por outro lado, o choque provocado pelo reconhecimento de si mesmo como um outro alterado pelo tempo à espera da morte acaba sendo suplantado por um conhecimento frio e racional, que vê ao mesmo tempo a morte tão próxima e tão paradoxal: não haveria porque temê-la, na medida em que ela não existe de fato enquanto houver vida e, ao chegar, o homem não terá porque lamentá-la, pois ele já não existe mais:

¹ Beauvoir, Simone de. *A Velhice*, ed.cit., pp.203-205.

² Shakespeare, *op.cit.*, cena IV, ato III, p.80.

³ Idem, *ibidem*, cena VI, ato IV, p.113.

⁴ Assis, Machado de. *Memorial de Aires*, Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1988, p.174.

“NÃO TEMOS ABSOLUTAMENTE NADA COM NOSSO CORPO MORTO. Nosso? Nem nosso porque já não somos nem existimos. Nós acabamos no último instante de vida.” De fato, aterrorizante para o homem (vivo) é o espetáculo da morte (do outro), pois: “emprestamos ao cadáver que continua nossa forma as idéias que temos sobre a morte, o enterro, a decomposição. Nada disso é nós.” (GT,57). No limite, o narrador se convence (e quer convencer o leitor) - e daí a idéia da morte ser também paradoxal, pois implica um desejo de viver (CP,46) - de que todos somos iguais porque somos somente vida e, portanto, só temos isso além do destino comum: “Sempre que vejo pobre humano cheio de empáfia lembro que ele vai morrer e repito em sua intenção as palavras da prece dos agonizantes.” (BM,229).

Num certo sentido, os raciocínios lógicos de que somos apenas vida e do nosso destino comum têm o intuito de afastá-lo da infelicidade sentida em relação à velhice, além de retirar o peso individual da morte que o intranquilizava, impelindo-o quase a perder-se de si mesmo (no vagar do insone que não sabia se estava vivo ou morto). Mas esses temores levam-no também para um outro rumo, pois a “morte” do primo acarretou num outro desaparecimento, o do “eu”:

“Sumia primeiro dentro do próprio nome e depois no asilo que já se escolhera. Ia esquecer o que fora, os títulos que tivera e ser apenas as quatro sílabas dos dois nomes que guardaria (...) Ele e sua papelada me restituíram um passado tão congênere que sua busca pelo 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.” (GT,109-110).

E, mais uma vez, desdobra-se daí a idéia de vida, pois é justamente dessa atmosfera impregnada de morte que surge a *saída positiva do ato da escrita*, apresentando-se, ao mesmo tempo, como a *companheira na solidão, tranquilizadora na tristeza, de vida através do pensamento, de espelho para o qual não se mente e de prolongamento da vida ativa pregressa*. A velhice, então, passa a associar-se à vida e à esperança. De um lado, vida dedicada ao trabalho da escrita das lembranças e, de outro, a esperança de que algum leitor *aprenda* algo, sejam itinerários de cidades que falem de fachadas das casas antigas, de suas varandas, portas, janelas, portões, peças de serralheria (GT,8 e 25), seja do caráter de personagens, seja das histórias de vida ali contadas. Neste

sentido, a velhice é compreendida não mais como uma época de silêncio ao qual o homem velho deveria refugiar-se, mas como uma exteriorização das lembranças. Evidentemente, não é qualquer velho que “saberá” contar a sua história, ou seja, não dá para se referir à velhice como o momento privilegiado tanto para a rememoração quanto para a transmissão dessas lembranças sem tocar na questão das diferenças sociais¹

Como já foi mencionado mais acima, não foram todos que estudaram no Colégio Pedro II ou fizeram parte do movimento modernista brasileiro ou ainda desempenharam função de chefia nos hospitais pelos quais passaram, nem tampouco, conquistaram títulos acadêmicos nacionais e internacionais. Se existem interações geracionais que ajudam a construir uma espécie de memória coletiva do vivido, não se pode esquecer que “o ciclo dia e noite é vivido por todos os grupos humanos, mas tem para cada um, sentido diferente.” As jornadas operárias, como lembra Ecléa Bosi, “em turnos alternados semanais afetam a coerência da vida da família, roubam o passado e o futuro. Impedem os projetos e a sedimentação das lembranças. Lançam o trabalhador num tempo mecânico, homogêneo, onde qualquer ponto pode ser o de origem, onde não há marcos de apoio.”² Neste sentido, não basta apenas ser velho para poder lembrar o passado. É preciso ter tido a oportunidade para armazenar e construir elementos exteriores e interiores capazes de dar suporte a uma história da vida passível de ser compartilhada. A velhice, portanto, é um processo diferenciado, dependente de várias causas e é consequência da história pregressa de cada indivíduo. Se um indivíduo teve uma vida miserável, obrigado a sufocar seus sentimentos, envelhecendo com rapidez, dificilmente terá condições para, no fim da vida, refletir sobre o seu passado³.

Via de regra, se o velho encontra a ocasião para contar a sua história de vida, é esperado dele uma exposição sábia, séria, serena, coerente e sem extremos⁴. Isso quer dizer: é pouco recomendável que ele a faça de modo praguejante, escandaloso, vingativo e exagerado. Se na maior parte das *Memórias* o narrador desenpenha *comme il faut* a função precípua, em inúmeras ocasiões descamba para impropérios, favorecendo-se da prosa para ajustes de contas pessoais, tornando algumas personagens exemplares na “sua

¹ Bosi, E. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, ed.cit., pp.16-17.

² Idem, *ibidem*, p.339.

³ Beauvoir, S. de. *A Velhice*, e.cit., p.17.

⁴ Idem, *ibidem*, p.226.

canallice e sua falta completa de escrúpulos, parece que está saindo das páginas de Balzac.” (GT,106). Não faltam, portanto, ocasiões para achincalhes monumentais, descrições caricaturais e animaisca de inimigos: Burro Hidrófobo, Piolho Lazário, Caldaveiroz Raposo Tastuffo, J. Capacho Bizarro Sintagma, Waldwin Pinchelingue Mamede, Pelilo Pelaio Filho, Verme Morfético (GT,103). Nomes, digam-se, deliciosos de se pronunciar em voz alta, ampliando ainda mais o tom difamatório do impropério¹. A serenidade parece também estar distante das lembranças do período escolar, em especial os momentos passados como aluno interno no Colégio Pedro II, onde começa a pensar em suicídio e passa a sofrer de insônia (CF,57) ou quando fala largamente da preocupação com o sexo na adolescência (BC,380-388) e na maturidade. Tocar, então, na questão da sexualidade e do amor na velhice parece ser um tabu, sendo constante alvo de ironias, desprezo e depreciação, como se não houvesse mais tempo nem “esperança de desfrutes”, sem contar o interesse do velho por uma pessoa mais jovem². A prosa aí vem marcadamente “destemperada”, provocando escândalos dentre os que imaginavam mais adequado o velho ter uma postura mais ativa em relação ao vivido, afastando do texto todas as possíveis marcas das paixões.

É pela escrita que revive o acontecido de modo extremado, ilimitado, porque só ela pode simular para esse homem de ação a vida intensamente vivida. Neste sentido, ela se torna continuação do trabalho de médico, pesquisador e professor. A sua escrivantina, no escritório, é testemunha desse *prolongamento da vida ativa*: “Há trinta e cinco anos trabalho nela (...) onde (...) enchi páginas e páginas de centenas de trabalhos médicos e a partir de 1º de fevereiro de 1968, das 1.492 dos meus quatro primeiros volumes de memórias. Só estes, porque sou datilógrafo de um dedo só, representam cerca de quatro milhões de percussões de meu indicador que já se ressentem disto na minha polpa calosa, achatada e de unha que tende a deslocar. E é o meu pobre braço direito que paga cada

¹ Fica para outra oportunidade seguir a pista da comparação entre esses médicos e os parodiados por Molière, Tóstoi e Gogol, por exemplo, em que o exagero dos apelidos tem a intenção evidente de produzir um efeito cômico ao mesmo tempo que se desnuda os defeitos, acentuando as semelhanças com animais. Cf. Propp, V. *Comicidade e Riso* (trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade), São Paulo: Ática, 1992, pp.82-83 e Philippe Kaenel, “Le Buffon de l’humanité. La zoologie politique de J.-J. Gandville (1803-1847)” in *Revue de l’Art*, n° 74, 1986, pp.21-28 (a respeito da “zoo-fisionomia” e da “zoo-pato-terato-fisionomia” aproveitada nas *Memórias*).

² Beauvoir, S. de. *A Velhice*, ed.cit.,pp.189-200. Beauvoir traz uma série de exemplos na literatura e no teatro de depreciação do velho. Com Victor Hugo, esta visão se modifica, na medida em que ele enaltece a “alma sublime”, grandiosa do velho e a sua espiritualidade, vide pp.251-253.

volume, à sua conclusão, com crise de reumatismo no ombro, nevralgia cervicobraquial e ao termo do meu *Beira-Mar*, de tudo isto e mais um cobreiro.” (GT,58). Porque a escrita é um trabalho, o velho médico julga ainda *ter voz*, ainda sente que tem coisa para fazer/dizer. É um modo de afastar-se da marginalização obrigada pelos pares e por escolha própria. O tempo à espera da morte, estigmatizado na velhice, se transforma no seu oposto, numa *ocupação do tempo*, a exemplo de um outro trabalho qualquer.

O trabalho da escrita é também o prolongamento de toda uma gente morta, mas que vive nele: “...eu não via senão o que queria ver, o que conjecturava. A cadeira estava ocupada porque eu inseria dentro de sua forma outra, de cambulhada, longa e elegante como a que vira menino, passar na Rua Direita de Juiz de Fora. Levanto e fujo.” (GT,47). Dar vida a essa gente é o modo de contornar o medo de saber que todos estão mortos, é tentar não “vê-los”, no passeio do insone, com suas roupas escuras “empapadas duma umidade xaroposa que os torna brilhantes como as varejeiras, os besouros, as joaninhas e as bolas de vidro de 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 ocos, de serem só o contorno de sua antiga massa - película aqui e ali arrombada, a quem faltam pedaços, como às figuras trafuradas de Salvador Dali (...) Têm o bom-tom de aparentar não perceberem 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 entregam depois de mortos, PORQUE EU SEI PERTINENTEMENTE DA SUA DECOMPOSIÇÃO.” (GT,31). A longevidade vai servir para dar vida aos mortos, retirando deles todo o aspecto de morto, suscitando-os como “aparências” (GT,53), sem, no entanto, esquecer que todos “dormem profundamente”, conseguindo, temporariamente, afastar a idéia do próprio fim. Os companheiros “ressuscitados” ajudam a preencher o vazio da vida presente (GT,61), tornando a velhice acolhedora, participante, com sentido. Então: “...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...” (BM,54).

4.2. O ELOGIO MÉDICO

A gama de personagens favorece o auto-conhecimento, na medida em que o “eu” é também uma dessas personagens. Esse encontro consigo tende a ser feito, ainda, de acordo com a projeção de valores encontrados em outros médicos, mas que gostaria que fossem reconhecíveis nos homens do presente. Dos elogios médicos, nas *Memórias*, aparece a imagem do velho médico, empreendendo uma busca de si mesmo. Porém, esse retrato não é peça única, apresentando-se multifacetado, composto a partir de fragmentos do “modo de ser”, gestos, pensamentos e palavras de seus antigos professores e colegas de turma. Reside na imagem desse velho a idéia de que a sua fala está carregada de vivências a serem transmitidas como testemunho geracional¹, atribuindo-lhe, portanto, um valor positivo. A ocupação do tempo na velhice nessa atividade é outra imagem positiva que se destaca dos elogios médicos elaborados pelo narrador, pois tenta-se criar aí um diálogo com parte de sua geração, com os pares e com leitores que não precisam necessariamente pertencer a essas categorias, na medida em que os exemplos arrolados ultrapassam o âmbito particular (geracional ou profissional).

O elogio médico aqui segue muito de perto o modelo estabelecido nas Sociedades de Medicina Tradicionais, como a francesa: na falta de regulamentos próprios, os médicos brasileiros adotaram os modelos da Faculdade de Paris na Bahia e no Rio de Janeiro.² Por sua vez, a escola de medicina francesa seguiu os modelos de instituições anteriores³. O hábito de pronunciar um elogio (*laudatio*) se difundiu na Roma antiga com o intuito de perpetuar a memória de homens célebres, ou seja, preservá-los da morte e conferir-lhes uma *apoteosis*. Se o costume da *laudatio* se perdeu, restou dela uma forma em textos como “A Vida de...”, no ensino de latim nas escolas, no ensino religioso, em especial, nas

¹ Em oposição a essa imagem respeitosa dos mestres, Drummond comenta a “infelicidade” de sua geração, em relação às anteriores, “porque não tinha respeito aos mestres nem ilusão dos discípulos.” Cf. “Recordação de Alberto Campos” in *Cônicas: Confissões de Minas. Carlos Drummond de Andrade Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992, p.1337.

² Coradini, Odaci Luiz. “Grandes Famílias e Elite ‘Profissional’ na Medicina no Brasil” in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Vol. III, nº 3, nov.1996 - fev.1997, p.432 e Schwarcz, Lilia Moritz. “As Faculdades de Medicina ou como sanar um país doente” in *O Espetáculo das Raças*, ed.cit., pp.189-238.

³ Roche, Daniel. “Talents, raisons et sacrifice: les médecins vus par eux-mêmes” in *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^a année, nº 5, septembre-octobre 1977, p.866. Roche estuda o “elogio acadêmico” adotado por Vicq d’Azyr, membro da Sociedade Real de Medicina na França, entre os anos de 1776-1789, nos quais são elaborados o retrato comum do médico das Luzes.

vidas de santos ou pelos evangelhos e nas orações fúnebres, tanto em literatura laica (colocada na cabeça de edições póstumas), quanto nas obras sagradas.¹

Por meio do elogio, num sentido mais amplo, concretizam-se projetos pessoais ou de um grupo de profissionais, assim como o de sua atuação nos campos sociais, políticos e administrativos. A elite médica emergente da sociedade imperial brasileira, por exemplo, importou as filosofias e as tecnologias francesas, deixando de lado, entretanto, as regras e as condições de sua geração, lançando mão de normas de outras esferas, principalmente, da política, baseada nas relações de reciprocidade do clientelismo, que já estavam estabelecidas. São essas relações de reciprocidade, portanto, transportadas para a esfera escolar, profissional e institucional que darão, nas origens da profissão, o ar personalista de suas relações: os títulos, os prêmios, os cargos, são conquistados não por meios meritórios, mas por afiliações pessoais, o que torna qualquer mudança de posição (teórica) numa ruptura de vínculos pessoais, podendo esbarrar até em violência física. O título escolar acaba se tornando também um meio de inserção do indivíduo numa rede de relações que dificilmente se restringe à área acadêmica, escoando para os diversos setores administrativos do Estado². A partir do momento que é criada uma tradição, o clientelismo vai aos poucos arrefecendo-se e as conquistas meritório-científicas ganham mais espaço, sem perder, todavia, suas origens nas relações de parentesco, de amizade e vínculos políticos.

A homenagem de um membro de uma associação feita por outro membro tem por objetivo pesar os méritos pessoais e os serviços públicos prestados. A idéia principal é a de fazer um julgamento para a posteridade em que se interpõem a vida e a obra, acreditando, em especial, que no interior dessa relação existe uma “lição” a ser exibida e aprendida pelos pares: projeta-se nela uma visão de mundo e promove-se uma ética destinada a orientar ouvintes/leitores³ (muitos desses elogios apresentados oralmente transformam-se em artigos em revistas especializadas). A base do elogio é biográfica, conseqüentemente, a história de um médico empenhado no exercício da profissão começa com temas recorrentes retomando as raízes familiares. O esquema tradicional relaciona o homem e seus atos e tem o intuito de tornar o exemplo mais convincente, “útil” e acessível

¹ May, G. *op.cit.*, pp.186-189.

² Coradini, Odaci Luiz. *op.cit.*, pp.434-438.

³ Roche, D. *op.cit.*, pp.867-868.

a todos. Os principais termos biográficos a serem destacados são, portanto, o lugar e a data de nascimento; o nome de batismo e o da família; o período escolar e os principais professores; a entrada na universidade e as viagens; os principais interesses no estudo; os métodos de estudo; a lista das obras publicadas; os fatos mais marcantes da vida privada e pública, além do destaque ao caráter, a dedicação à saúde em geral, o momento da morte e o ensinamento para a posteridade¹. Estes elementos constituem parte significativa de “Negro” (primeira parte de *Galo-das-Trevas*), momento em que o “eu” faz um retrato profissional de si mesmo, e da segunda parte deste livro, continuando em *O Cirio Perfeito*, onde elabora o avesso desse retrato (os médicos de “marrom”), além do final de *Chão de Ferro* e de todo *Beira-Mar*, quando o narrador se dedica aos anos de formação médica.

Por meio da narração da vida na Faculdade são elaborados um quadro da instituição e um perfil de seus membros. Pode-se observar aí a valorização de uma série de regras e de modos de conduta que estariam no bojo do exercício profissional considerado exemplar pelo narrador.² A ofensa, a crítica, a caricatura feitas sobre os “médicos de marrom”, denunciam justamente a transgressão do que julga ser a base da ética médica. Se dos médicos a serem imitados, o narrador faz o retrato seguindo o modelo acima, seus oponentes não têm nem nomes verdadeiros, não passando de seres inomináveis cujos apelidos os depreciam, além da descrição física acentuar aspectos animais ou asquerosos, denunciando a fraqueza de caráter. Parte dessa história da classe médica brasileira vale-se, portanto, da retórica elogiosa na formação de um grupo definido, apesar de seu perfil ainda difuso. Ao mesmo tempo em que dá condições aos pares de se reconhecerem nos retratos dos “grandes” professores brasileiros, fortalecendo a idéia de grupo e dando-lhe um sentido, tem por finalidade enaltecer o profissional quando este não se esquece do país em que vive, praticando a medicina como estudo constante para melhor servir as pessoas indistintamente.³

A recorrência desse esquema básico do elogio médico, ao moldar os perfis de alguns profissionais, ajuda a projetar, no final da leitura uma espécie de modelo composto

¹ Idem, ibidem, pp.867-870. Roche mostra como d’Azyr tenta fugir da tradição genealógica dos elogios, acentuando as contribuições intelectuais.

² Termos também encontrados numa série de homenagens feitas por Nava na Academia Nacional de Medicina e que serão oportunamente citados.

³ É interessante notar que a idéia de igualdade na abordagem da “nova” medicina, apreogada por d’Azyr, decorre justamente das epidemias, pois elas igualam todos os homens, cf. D.Roche, *op.cit.*, p.880.

a partir das características especiais de vários professores e colegas e que, por sua vez, servem de contraponto para o perfil profissional do “eu” em *Galo-das-Trevas*. Essa colagem de características alheias vai sendo *incorporada* pelo “eu” e passa a definir o seu próprio retrato. O que se pretende aqui é chamar a atenção para o uso sistemático do elogio médico como um elemento determinante nas *Memórias*, na medida em que através dele se expõe modos de conduta em vida selecionados criteriosamente, além de características “pessoais” ligadas à vocação, formando uma gama de *exemplos* (por natureza exteriores) que vão ajudar a moldar e, conseqüentemente, a definir o caráter profissional do “eu” como um traço pessoal de ação do homem no mundo.

Os primeiros termos do elogio servem para tipificar o ambiente doméstico a fim de expor as qualidades pessoais. Na medida em que a regra do elogio segue arternativamente o âmbito privado e público, o esboço da vida familiar introduz também a questão relativa ao modo como a educação da criança foi abordada. Assim, o ambiente familiar e o contato com as primeiras letras ajudariam a “moldar” o caráter e a vida “exemplar” do futuro médico¹, pois estariam na base de uma “educação para a ação”. Na visão do elogio, a vida doméstica contaminará a prática pública², expondo-se, indiretamente, marcas familiares que de algum modo se perpetuarão: “Agenor Guimarães Porto (...) nasceu (...) Não é possível compreender as origens de seu espírito de solidariedade, excluindo a ascendência de seu irmão Abel Guimarães Porto; as de sua rija dignidade, sem o exemplo de seu tio, José Pereira Guimarães; as de sua rara energia, sem apreciar a marca que lhe deixou a têmpera de sua tia materna...”³

Seguindo o modelo do elogio, o retrato do pai (José Nava) assim como de outros parentes do lado paterno, nas *Memórias*, cumprem também a função de transmitir ao leitor a atmosfera familiar reinante e que, por contaminação, deve ser compreendida como *incorporada* pelo narrador. O padastro, Joaquim Feijó de Melo, “convivente, cavalheiro, gostando de receber e fazendo-o como um fidalgo (...) influiu poderosamente na maneira gentil e na boa educação de meu Pai.” (BO,97). Homem ligado à imprensa, um verdadeiro

¹ Roche, D. *op.cit.*, p.872.

² Idem, *ibidem*, pp.878-879.

³ Nava, Pedro. “Posse do professor Agenor Porto como membro honorário da Academia Nacional de Medicina” in *O Hospital - Revista Mensal de Medicina, Cirurgia e Especialidades*, Rio de Janeiro, vol.58, nº3, setembro 1960, pp.229-230.

“espírito livre”. Em toda a infância vivida no Ceará, José Nava estará cercado de abolicionistas e opositores, em sua maioria, críticos, contestadores, leitores contumazes¹, “por isso” passa a devorar a literatura de seu tempo: brasileira, francesa, inglesa, portuguesa e alemã (BO,116), daí o vínculo precoce com a maçonaria, com seu amigo Menton da Franca Alencar (BO,99) e a participação na Padaria Espiritual (que o narrador compara pelo espírito inconformista com o movimento modernista) com o cunhado Antonio Salles (BO,101-105).

Órfão muito cedo, os valores do ambiente doméstico se completam obrigatoriamente com a referência à mãe, cujos caráter, temperamento e inteligência vêm da família do pai, o velho Jaguaribe e “nada” dos Pinto Coelho, da famigerada Inhá Luísa (BM,223). A educação escolar deixou impregnada no “eu” outra série de marcas: como o cuidado com a boa caligrafia adquirida no Andrès (“até hoje, letra ruim e descuidada me faz desconfiar das pessoas.” BO,305); o anticlericalismo familiar reforçado no Anglo-Mineiro, onde os alunos aprendiam futebol no lugar de catecismo (BC,151-155), para escândalo da Tradicional Família, além do primeiro contato com a literatura: “deixei a cancha definitivamente, a partir daquela tarde [devido ao aspecto deplorável de seu uniforme] (...) À noite, um Jones desajeitado (fazendo que não tivera a indiscrição de adivinhar) decidiu meu destino quando chegou-se à minha carteira e entregou-me o livrinho. Read it, Pedro, it’s very beautiful. Se era e quanto... Tratava-se duma história de fadas traduzida para o inglês por Edith Renouf - *The Grateful Mouse Princess or Rooster, Pouletta and Cluckeglinda*.” (BC,160-161). Mergulho tão profundo na literatura a ponto de misturar a lembrança dos meninos à sua volta às personagens dos livros: “À hora em que todos desciam para o campo, eu ficava para trás e me sentava no meio da escada de cimento que conduzia a ele. Quando levantava a cabeça deixava meus personagens de ficção, via, agitando-se embaixo, meus companheiros de infância.” (BC,183). Além da iniciação literária empreendida pelo professor Chagas, que presidia o estudo da noite, afastando-o para sempre dos exemplares do *Tico-Tico* trazidos pela mãe (BC,211-212). Com os ingleses aprendeu ainda a reavaliar os castigos - a punição para casos excepcionais era a cópia -, tão diferente dos colégios católicos de vida “conventual e presidiária” com seus castigos “inquisitoriais”, onde tudo era proibido (BC,208).

¹ O que significa leitura feita fora do controle da Igreja. Cf. S.Molloy, *op.cit.*, p.36.

Do Colégio Pedro II, recebe uma “marca distintiva”, assim como os alunos dos mais respeitáveis colégios ingleses, franceses: “... no Brasil, os que tivemos a honra de passar pelo velho Pedro II, dali trouxemos o *espírito da casa* que é tendência democrática e gosto pelas ciências, vocação liberal e apreço pelas artes.” (BC,341). É onde aprende a amar a cultura francesa (CF,25-26) e os clássicos (CF,42)¹.

Abordar a educação no modelo do elogio dá a oportunidade de *dramatizar* o modo como a *vocação aflorou na criança* (outro *lugar-comum* da autobiografia) e não faltam nas *Memórias* os momentos em que o narrador adulto rememora as circunstâncias em que vê confirmada a escolha profissional posterior. Além do mais, os comentários a respeito da vocação vão reforçar a imagem do narrador não como um profissional qualquer, mas como um médico: “Uma das fortes impressões guardadas da minha infância era quando eu acordava e ficava calado, de minha cama, assistindo a meu Pai em luta com sua asma (...) Minha Mãe providenciando os sinapsismos de Rigolot que, destacados, deixavam um quadrado escarlata no peito branco (...) *Desde cedo acordei para esse ambiente de doença* e prestei atenção nos vidros dos remédios, nos rótulos, nas coberturas do papel plissado (...) Brincava com calendários, agendas, bulas e com as figuras coloridas, brindes do *Laboratoire Deschiens*. Ouvei e guardei palavras cabalísticas, para mim sem sentido, mas cheias de sonoridade mágica, de entressonhada poesia - como esparadrapo, alcanfor, enxuviável (...) Prestei atenção ao meu próprio sofrimento...” (BO,310-311).² Não tardará muito para encontrar seu primeiro paciente, o “Miltinho, mais moço do que eu e meu companheiro de comer formigas. Sim, formigas, como os tamanduás. Eu tinha aprendido não sei como nem com quem que comer formigas era bom para os olhos (...) O tratamento comportava umas dez a vinte formigas *pro diae* e era seguido rigorosamente por mim e pelo meu primeiro cliente.” (BO,312-313).

Presenciando, mais velho, os curativos feitos na ferida aberta na perna da velha tia diabética, avalia que as outras tias “ a Melila e a Marocas foram, assim, minhas primeiras mestras de curativos e aparelhos e vendo-as agir é que aprendi a enrolar com perícia, o *oito* de uma espica de pé.” (BC,127). É nos dormitórios do Colégio Anglo-Mineiro que vê revelada a sua tendência para enfermeiro e médico: “Era sempre nas noites de domingo

¹ Somam-se aqui as observações feitas no capítulo 2 no final da seção 2.3, a respeito da valorização da formação humanística através dos clássicos portugueses e franceses.

² Grifo nosso.

para segunda, quando os meninos voltavam da rua e das saídas entupidos de cocadas, brevidades, doces d'ovos, pés-de-moleque (...) Era fatal a dor de barriga. E eu acompanhava o menor de todos nas suas correrias desabaladas pelo corredor escuro, deixando um rastro de merda mole de sua cama até à porta das *oficinas*.” (BC,213).

Nas *Memórias*, a insitência na imagem do profissional ultrapassa os comentários acerca da vocação precoce¹, pois não faltam observações de natureza médica antes mesmo do narrador iniciar a narrativa de sua formação. Pormenoriza algumas doenças familiares, comentando os conflitos dos tratamentos da época (BO,222-223); a história da audaciosa intervenção cirúrgica do pai e de sua destreza no manejo da seringa e na aplicação da injeção muscular de cafeína (BO,227); os detalhes sobre a convalescência da prima, outra paciente do pai, contados pela mãe (BO,325); as doenças e os remédios na época em que o pai clinicava (BO,247). Nesses momentos, agrega em torno do “eu” um considerável “capital simbólico” que não pode ser desprezado tendo em vista a imagem social do médico como a de um profissional cuja cultura é extensa e variada, somando-se, ainda, a consagração dos títulos conquistados ao longo da vida, ajudando a dar maior legitimidade às suas palavras.

A *vocação precocemente percebida* aliada à *boa educação* são, evidentemente, signos relativos aos membros de uma classe dominante. Paira aqui sem dúvida, como salienta Daniel Roche, a idéia elitista de que a escola serve para reforçar positivamente os valores trazidos pelo indivíduo do ambiente doméstico, assim como o enaltecimento das premissas pedagógicas indispensáveis para as futuras ações destes membros das elites. Uma transmissão de saberes que se impregna, também, para além da própria pedagogia, por meio de “gestos e do ouvir-dizer”². No caso das *Memórias*, todavia, deve-se sempre ter em mente, como já se observou, que a valorização da conduta da família paterna se contrapõe à depreciação da escravocrata família materna, por exemplo e, por sua vez, o elogio ao estudo laico não passa de uma crítica à carolice hipócrita impregnada na sociedade brasileira e que, por fim, ter uma profissão e “trabalhar como um mouro” (como

¹ Talvez porque essa idéia guarde o “ranço do carisma”, “superioridade da pessoa”, como se tivesse sido eleita dentre as demais, o que, por outro lado, não falta na homenagem feita por Nava a Agenor Porto ou Aloysio de Castro (já citados), nos perfis de alguns professores nas *Memórias* (Aurélio Pires [BM,246] e Marques Lisboa [BM,239]). Cf.: D.Roche, *op.cit.*, p.873.

² Roche, *D.op.cit.*, p.872.

o narrador se refere ao avô paterno) é visto como modo legítimo para a conquista de títulos e posições meritórias na instituição acadêmica.

A narração do período da formação médica, exceto o das viagens pelo interior (também consideradas pelo narrador necessárias para o bom desempenho do médico)¹, transcorre em *Chão de Ferro e Beira-Mar*. Ao lado das histórias do movimento modernista mineiro, é elaborada uma parte da história da Faculdade de Medicina de Minas Gerais a partir do modo como os cursos eram ministrados na época (1921-1927), na descrição da atmosfera reinante entre os professores e os colegas, na comparação com outras instituições de ensino, nos comentários sobre os pioneiros, os vínculos com o Instituto Manguinhos, a dedicação dos professores ao ensino, o empenho dos estudantes, o encorajamento e a orientação dos verdadeiros “mestres”, além do enaltecimento da instituição em que se formou. Eis os fios condutores das narrativas e que também fazem parte do modelo do elogio médico. Estes elementos estão presentes em “Negro”, quando a fórmula do elogio se destina à revisão da vida e obra profissionais do “eu”, momento em que pesam os mais de cinquenta anos de profissão (GT,81), demonstrando coerência frente à manifestação precoce da vocação.

As qualidades pessoais arroladas visam destacar aquelas capazes de despertar nos pares uma espécie de reconhecimento, como se compartilhassem a mesma “herança cultural”². Daí a profunda *compreensão* para o drama da profissão, aprendido com o professor cirurgião Eduardo Borges, pelo contato diário com a dor e a morte (BM,311): “Vi todas as agonias da carne e da alma. Todas as misérias do pobre corpo humano. Todas as suas dores, todas as suas desagregações, todas as suas mortes (...) vi, também, toda qualidade de doente.” (GT,82).

Dessa lição decorre outra não menos importante, a *atitude sempre decorosa*³ do médico diante do sofrimento alheio: “Sou dono da experiência humana nascida de cinquenta e sete anos de convivência com tudo o que o nosso semelhante pode dar de mais alto e de mais sórdido (...) insisto, me obstino, persevero, me afinco no entusiasmo

¹ Em *Galo-das-Trevas e O Cirio Perfeito*.

² Roche, D. *op.cit.*, p.871.

³ Idem, *ibidem*, p.879. Roche mostra como d’Azyr preconiza um comportamento socializado pela cultura, como se fosse um dever: as aparências, os gestos, as palavras, tudo, enfim, deve corresponder à missão presumida de “fazer o bem”.

intacto e no amor à nossa profissão. E tenho a (...) compreensão inteira do que significa o alto papel de ser Médico. E como! amigos, pus toda alma na *configuração desse personagem. Nele fui sincero.*” (GT,82). Papel representado também por Agenor Porto: “Ao pé de numeroos doentes, sempre em estado grave, *aprendi dele* como se deve comportar e *figurar o profissional* (...) sábio indutivo e dedutivo. O silêncio (...) a sentença decisiva (...) Todo êle é tento, cuidado, meditação e concurso (...) Seu gesto adquire precisão (...) olhar, veemência magnífica. Respira confiança, calma (...) Transmite de início a sensação de segurança e tranqüilidade que é nosso dever inculcar aos circunstantes e aos doentes.”¹ *Sinceridade* no uso da máscara para poder conversar com o doente, examiná-lo, e não deixá-lo notar em nenhum gesto ou palavra que o médico desconfia de sua morte iminente: “Eu sabia o que eles [os sintomas da paciente] anunciavam. Ouvia e treinava em preparar a melhor cara do mundo para dizer à condenada: não é nada, minha filha, em dias você fica boa.” (BM,334). Mas, a exemplo de Torres Homem, dizendo sempre a verdade à família (BO,91).

Devotar-se inteiramente à profissão, *sacrificar-se* por ela: “Para servir, aceitei, três vezes, encargos de administração médica - o que é ato heróico e significa, para quem tem sensibilidade moral, acometimento e arrojo semelhantes ao daquele que se dispusesse a caminhar descalço num serpentário².” (GT,81-82). *Vida de sacrifícios* em favor dos outros aprendida com o professor de Patologia Geral, Marques Lisboa; “uma existência mais *dada ao próximo* que vivida para si mesmo...” (BM,244).³

Outra qualidade pessoal indispensável para o bom exercício da profissão é a do *estudo constante*, começando quando aluno: “Meu sofrimento com os estudos de [Anatomia] Descritiva e Patológica não foi pequeno. Eu compreendia que não podia profanar em vão aqueles pobres cadáveres. Precisava justificar-me aos meus próprios olhos. Fi-lo, estudando e transformando-me como aluno, em bom anatomista e bom patologista.” (BM,150) E continuando pela vida afora: “Ensinei e - *eterno estudante* -

¹ Nava, P. “Posse do Professor Agenor Porto” in *op.cit.*, p.235. Destacam-se aqui as mesmas qualidades repisadas pelo narrador a respeito de seus professores ao longo das *Memórias*. Grifo nosso.

² “Serpentário” era o título provisório do quinto volume (*Galo-das-Trevas*), de acordo com as anotações de Nava na última página dos originais de *Beira-Mar*.

³ Roche, D.*op.cit.*, p.882 (sobre a apologia do sacrifício ligada à qualidade pessoal). Grifo nosso.

continuo aprendendo.” (GT,81).¹ Conseqüentemente, o bom professor está *sempre disponível*² para os alunos, a exemplo de Aurélio Pires, professor de Farmacologia, que procurava estabelecer um diálogo amigável, respeitoso, indulgente e paciente com os alunos (BM,251), pois o bom exercício da profissão dependia também de uma boa orientação, afastando assim o *risco do autodidatismo* (BM,330). Ultrapassando as salas de aula, as conversas giravam em torno de *interesses científicos*, ocasião para o professor aconselhar sobre “conduta técnica e procedimento ético” (BM,313). Ensinaamentos importantes para a formação do clínico (BM,329) e do futuro professor: “Guardei muito destas palestras [com o professor Otávio Coelho de Magalhães de Fisiologia] e até hoje elas *ecoam em opiniões minhas.*” (BM,153).³

Os grandes professores, em geral, eram os que davam aulas com *clareza* com um *bom método de exposição*: “Ouço até hoje sua voz [do professor de Anatomia, Luís Adelmo Lódi] branca e revejo minuto por minuto daquela primeira aula (...) O professor seguia invariável ineloqüente mas persuasivo. Seco e didático (...) À palavra *tróclea* e o ponto final que vinha depois dela, ouvia-se a primeira pancada das nove horas da manhã (...) Estávamos bestificados: fora como cronômetro - uma hora de aula (...) Finalmente o Lódi deu por findo o esqueleto e passou imediatamente às articulações.” (BM,75-77). Em geral, o bom professor é quem *esgota a matéria toda do curso*. Via de regra eruditos, demonstravam profundo conhecimento sobre a matéria além de um *saber variado* sobre as outras disciplinas da área médica⁴, a exemplo do narrador: “Fui interno de clínica médica, fisiologia, cirurgia, obstetrícia, ginecologia e psiquiatria. Fui monitor, estagiário, assistente, chefe de serviço, professor livre, interino, catedrático, emérito e honoris causa.” (GT,81).

O conhecimento decorria freqüentemente das *viagens* dos professores para outras instituições de ensino. Sinal de “cosmopolitismo” e “soma de saberes” para melhor exercer a medicina⁵: “Melhor que a Citologia do primeiro ano, que Histologia do segundo ano,

¹ Como observa D.Roche, no elogio médico, os grandes médicos permanecem estudantes, na medida em que estão sempre abertos para novos aprendizados. Cf. *op.cit.*, pp.874-875. Grifo nosso.

² Idem, *ibidem*, p.874.

³ Grifo nosso.

⁴ Roche, D.*op.cit.*, pp.874-875.

⁵ Idem,*ibidem*, p.875. “Viagens repetidas à Europa complementariam o seu (de Agenor Porto) aperfeiçoamento clínico.” Cf. P. Nava. “Posse do Professor Agenor Porto” in *op.cit.*, p.235.

seria essa disciplina [Anatomia Patológica] para a qual o Carleto [Carlos Pinheiro Chagas] tinha mais gosto e que chegara para nos ensinar, afiado pela viagem que fizera aos Estados Unidos em 1924 com uma bolsa para professor da Rockefeller Foundation.” (BM,147); “Em 1918 [Eduardo Borges da Costa, médico cirurgião e um dos fundadores da Faculdade] parte com a Missão Médica Brasileira para a Europa onde tem um triunfo espetacular no Hospital Lariboisière (...) Logo deram-lhe chefia num dos hospitais de Paris. Terminado o conflito retoma sua vida trabalhosa de Belo Horizonte...” (BM,305-306). Além dos contatos freqüentes dos professores Marques Lisboa e Otávio Coelho de Magalhães com o Instituto Manguinhos, no Rio de Janeiro, transformando o último num dos “criadores da experimentação em Minas. A ele devemos a solução do problema do escorpismo em Belo Horizonte; as bases da campanha antiofídica em Minas Gerais; a melhoria de nossa agricultura...” (BM,151).

Reforça-se, desse modo, a idéia de que o bom médico permanece estudando, mantendo contato com os colegas dos mais *diversos lugares*, trocando informações, conhecimentos e técnicas com o intuito de aprimorar-se profissionalmente e transmitir melhor o que aprendeu. A conseqüência direta da imagem de um professor tão empenhado é a idéia de encontrar a *mesma qualidade transmitida a seus alunos*. Porém, o conhecimento do médico não depende apenas de viagens para o exterior. É preciso aprimorar a técnica nos mais diversos lugares¹, aprendendo a enfrentar toda sorte de desafios: “Clínico de roça, fui médico, operador, parteiro. Fui delegado de policia sanitária e chefe de posto epidemiológico. Conheço todas as clínicas - a de ‘lombo de burro’ que experimentei no interior de Minas, a de caminhão e dos fordes que pratiquei nos cafezais do Oeste Paulista, a clínica dura do subúrbio carioca e a clínica elegante dos arranha-céus do centro. Entrei em todas as casas, desde a choça do sertão e do barraco dos morros, aos solares dos ricos e aos palácios presidenciais.” (GT,82).² Tomando contato com toda sorte de lugares e de doenças³, mas encontrando a mesma angústia, miséria do corpo

¹ A viagem se incluía na formação do médico na atiguidade grega, seguindo o pensamento hipocrático que vinculava o conhecimento da natureza humana ao estudo do conjunto da natureza: ventos, águas, solos. Cf. Werner Jaeger, “A medicina grega encarada como Paidéia” in *Paidéia* (trad. A.M. Parreira), São Paulo: Martins Fontes, 1979, pp.944-945.

² Todo esse fragmento foi retirado do discurso de posse na Academia Nacional de Medicina in *Brasil-Médico*, abril a julho de 1957, p.94.

³ Em Caeté, Egon enfrenta uma epidemia de tifo (GT,122), embrenhando-se, depois, por Roças Novas e Taquaruçu (GT,138-147). Em Serra do Capote, enfrenta outro surto de tifo, visita Brumadinho, Santo

humano e morte. “Mais que o Dante”, descendo aos infernos, o médico é constantemente acompanhado por duas sombras, “ a Morte e a Doença rindo de mim e zombando de todos os esforços.” (BM,358).

Estes profissionais vão articular, portanto, teoria, prática e ensino, estimulando as discussões entre os pares, entre os estudantes, cuidando dos pacientes, instruindo os parentes e leigos e, acima de tudo, transformando os hospitais onde atuam em *grandes centros médicos*, um lugar onde “integram espaços e desterritorializam culturas”¹: “Seguro e ágil, foi dos cirurgiões mais elegantes que vi operar. Ele (Otaviano Ribeiro de Almeida, professor de Clínica Cirúrgica) transfigurava aquele porão modesto da Santa Casa, transformando sua enfermaria pobre num grande centro cirúrgico.” (BM,237). Com a maioria do corpo docente entre trinta e quarenta anos, o narrador chama a atenção para a “vantagem” dos alunos tiveram de “aprender com moços - em pleno fogo e paixão profissionais.” (BM,238).

Assim, o *hospital* se transformava no coração desse grande centro médico e no ponto máximo da profissão², pois é nele que o jovem estudante se “empregava nas horas de folga”, desde o primeiro ano da Faculdade (BM,202), onde entra em contato com as técnicas que no futuro empregará no exercício da profissão (BM,311), seguindo o exemplo de Marques Lisboa, ao preferir a clínica hospitalar ao consultório (BM,239): “Eu estava plenamente realizado com o lugar de interno da Santa Casa. Ganhava mais que na Higiene. E tinha um interesse profundo pela vida no hospital que atendia ao paroxismo de paixão que eu sentia pela Medicina.” (BM,354).³

É no hospital, no contato com os doentes que lhe é ensinado o principal procedimento médico, a *observação*⁴. Com o professor Ari Ferreira, de Propedêutica Médica, aprendeu a abordar o doente, estudar seus sintomas, colher os sinais, reunir os

Antonio do Monte, instalando-se por mais tempo em “Santo Antônio do Desterro”/Juiz de Fora (GT,151-156ss).

¹ Roche, D. *op.cit.*, p.877. Teses que ecoam nas palavras de Nava em seu artigo sobre o ensino da reumatologia, já citado anteriormente: “Reumatologia: sua Educação e seu Ensino” coferência de 1970 in *Brasil-Médico*, ano XX, nº1, jan.e fev. 1971, pp.18-27.

² Roche, D. *op.cit.*, p.877.

³ Palavras semelhantes encontradas no discurso de posse na Academia Nacional de Medicina: “É, nas enfermarias, que o médico digno de sua qualidade se sente bem, na consciência plena de sua utilidade, aprendendo e curando, aplainando sua experiência e enobrecendo o coração, apurando sua ciência e elevando sua consciência (...) É o hospital que nos melhora, humaniza e alteia.” P.Nava, *op.cit.*, p.92.

⁴ A medicina é o exercício da observação. Observando os convalescentes, os moribundos e os doentes, o médico conhece as “nuances da doença, da vida e da morte”. Cf. D.Roche, *op.cit.*, p.876.

dados, julgar os diversos pontos de vista, emitir um diagnóstico, orientar a terapêutica e fazer um prognóstico: “Com ele aprendi o que tem de saber um clínico, isto é - observar - mas considerando a Observação, não como cincho ou esquema - senão erigindo-a em método e sistema.” (BM,330). Treinado a observar os sinais, percebendo-os quase sem poder descrevê-los e que “em vão” procura nos livros (BM,359)¹, encontrando apenas no contato com o doente, com os sentidos em alerta, sentindo “agudamente as informações que me eram dadas.” (BM,334). Sinais reconhecíveis pelos odores exalados dos corpos (BM,334) ou pelas alterações visíveis e apreendidas no golpe de vista (BM,387): “Temos de conhecer essas forças da natureza [as doenças] e delas tirar nossa filosofia médica e nossa lição de modéstia.” (BM,332). Os doentes “ensinam” ainda mais: “Nos nossos pacientes, na sua fragilidade, na sua fraqueza, na sua suscetibilidade a todos os males, temos sempre presente nossa própria vulnerabilidade e a idéia da morte inevitável. Este testemunho de transitoriedade não pode deixar lugar em nossa alma para a arrogância, a soberba e o orgulho.”²

Uma das mais difíceis lições dos anos de Faculdade vem do contato com o cadáver. Primeiro é pelo olfato que entra a dura *lição de humildade* nas aulas de dissecação. Foi com o professor Marques Lisboa que “deixamo-nos de luxo para meter as mãos, sem nojo, nessa sânie que desdobrando nossos sentidos, faz com que assistamos ao passar da própria vida - de corpo presente, *praesente cadavere...*” (CF,328-329). Depois, de modo mais terrível ainda, na “aventura da autópsia”, em que era comum encontrar deitado à mesa alguém medicado na véspera (BM,147-148). É no contato com o cadáver que o médico aprende a mentir, primeiro para si mesmo (a idéia da profanação dos mortos sendo recalçada [BM,93]): os “defuntos são simples carne inerte como as de açougue. Medo de quê? Entretanto bem no fundo conservamos o horror do contato cadavérico (...) Outro aprendizado não anatômico, que vem do cadáver, é nossa melhora pessoal e inconsciente, progressivo despojamento que fazemos de nossa agressividade - ao cortar e mutilar a coisa mais indefesa que existe: o morto.” (BM,73).

Contra a noção sempre presente da *morte dentro de nós*, os estudantes queriam dar a impressão de eternos, vivendo intensamente a vida (BM,139), temendo que o

¹ Idem, *ibidem*, loc.cit.

² Nava, P. “Posse do Professor Agenor Porto” in *op.cit.*, p.237.

contato com os mortos antecipasse a própria morte (BM,123). Lição cada vez mais difícil, pois após a evisceração, não havia como não se espantar com o pouco que restava: “Afim é só isso? Onde estamos nós? nós, mesmos? a chama de nós mesmos? Para quê? para quê? afim tanto dano tal ceulema... Estava tudo ali (...) Os ingleses sabem disso: o morto não é *he* nem *she* - fica neutro e vira *it*. Coisa. CAro Data VERmibus. Cadáver. Prontos e despidos para a grande gala da putrefação Esse triunfo de vida na morte.” (BM,149).¹

De uma certa forma, estes elementos do elogio médico têm também o intuito de *enaltecer a instituição de ensino*; desse modo, os professores ocupavam-se em ensinar “toda a matéria do programa”, além de “transmitir o conhecimento humano”, “fiscalizando atentamente o trabalho dos alunos” (BM,250), ensinavam, preocupados com o país em que se encontravam, oferecendo as “primeiras noções das doenças tropicais”, quando a cadeira nem mesmo existia (BM,330). A vida cotidiana dos verdadeiros mestres torna-se, portanto, uma espécie de prolongamento da vida da criança bem orientada no ambiente doméstico, do adolescente estudioso e do estudante dedicado. Apresentam-se então no elogio médico as duas faces do mesmo homem - a privada e a pública - ambas constroem a imagem do médico sempre ativo e dedicado à profissão e uma recorre à outra. Reservadamente, no *foro privado*, estuda, reflete e tira conclusões; *em público*, pratica no hospital.

Tudo, enfim, deriva do estudo constante, enobecedor de seus sucessos². No fundo, há a crença de que a *posse de conhecimentos obriga o professor a ensinar*. Daí porque ressaltar no elogio médico as qualidades pessoais e morais: afabilidade, generosidade, inteligência, serenidade, segurança, modéstia, altruísmo, seriedade nos gestos e palavras, dedicação. Características que integram o “destino moral e a realização intelectual”, inerentes ao professor Marques Lisboa, definido como “homem bom”, pois transformava a sua “experiência em benefício do próximo.” (BM,243).³ A exemplo do pai, que respondia o chamado dos doentes a qualquer hora do dia e em todas as situações: “E a alegria do voador sabendo que ia ser útil aos homens...” (BO,263).

¹ O morto ensina ao médico a “fragilidade da vida”. Cf. D.Roche, *op.cit.*, p.876

² Idem, *ibidem*, pp. 877-878.

³ “Isto é o que nós, os verdadeiros médicos aprendemos dos nossos mestres genuínos e da simplicidade de suas vidas. Cf. P. Nava, “Posse do Professor Agenor Porto” in *op.cit.*, p.238.

Palavras que ecoam no auto-retrato do narrador das *Memórias*: “Sempre procurei ser útil aos clientes e jamais servi-me da Medicina para corromper os costumes. Nunca traí o segredo profissional, nunca usei meu crédito junto aos doentes (...) Jamais cobrei honorários levando em conta a fortuna dos doentes (...) Tratei sempre gratuitamente os pobres e necessitados...” (GT,83).

O exercício da profissão, portanto, é encarado como uma *missão*¹, um sacrifício (“laico” e não religioso, apesar das fórmulas adotadas serem muito semelhantes à narração de vida dos santos) como o de um *soldado* no campo de batalha: “Em sã justiça devíamos, os médicos, contar o tempo de estudante para a aposentadoria e melhor salário pois nossa atividade é como *ação de guerra*. Se não sentimos zunir as balas, sentimos o perpassar das bactérias. Não há risco de granadas mas há, o permanente, do contágio.” (BM,151).² É também uma batalha constante *contra a interferência religiosa e o charlatanismo*: “Sempre procurei impedir a intromissão dos falsos moralistas e dos preconceitos médicos na elaboração da decisão médica (...) E nada devo (...) à propaganda charlatanesca.” (GT,83-84). Não será mero acaso o elogio médico, baseando-se na prática como missão e sacrifício (pensando mais nos outros do que em si mesmo), concentrar na *cena da morte do médico* o coroamento de toda a vida dedicada à profissão, a exemplo da morte do pai: “E lá ia o doutor (...) Assim é que naquele 30 de junho ele [o pai, José Nava] foi ver, na Rua Honório³, uma criança com difteria. Àquele frio e àquela umidade com que às vezes o Rio capricha (...) E logo, meu Deus! crupe, a moléstia que ele tinha horror de trazer para os filhos. Voltou impressionado do menino queimando de febre (...) No quarto ele tomou o clássico leite pelando, com conhaque, mas quem disse que aquela chapueraba evitava gripe? Veio primeiro o esperado acesso de asma e às onze da noite o termômetro já tinha subido...” (BO,436-437).

A cena da morte do médico, como a de qualquer outra personagem, é a ocasião para mais uma vez ressaltar as *incertezas da medicina*, a *naturalidade da morte* (que iguala todos)⁴: “As poções, os xaropes, os electuários cintilavam (...) Misturavam-se às caixas cheias de pilulas rolando no licopódio (...) O doente já não podia mais. O electragol

¹ Roche, D. *op.cit.*, p.880.

² Grifo nosso.

³ Todos os detalhes na recuperação da cena da morte do pai tornam-na mais dramática e pungente.

⁴ Roche, D. *op.cit.*, pp.881-882.

fracassou fragorosamente. Começaram as rezas (...) A 30 de julho de 1911, um mês depois de doente, meu Pai pasmou de repente (...) Não podia dar mais nada. Receber mais nada. Nada. Não ser. Não ter. As expressões automáticas ainda lhe atribuíam, irrisoriamente, as últimas possibilidades de posse. O caixão dele, o enterro dele, a sepultura dele - mas nem isso! porque ele é que era do caixão, do enterro, da sepultura perpétua. Perpétua? Perpétua é a Morte. A dona é a terra..." (BO,438-439).

De um modo geral, a fórmula do elogio tem a função de instruir o leitor comum e emocionar os cientistas¹. Através dela apresentam-se as condutas consideradas exemplares, onde todos os elementos se unem numa ação no âmbito público e privado. O bom médico deve sempre estudar e trabalhar com afinco, tratando igualmente todos, pois a morte nos iguala, deve estar sempre atento e disponível para seus alunos, assim como trocar conhecimento com seus pares, deve se manter sereno e confiante no contato com os doentes, não deixando nunca de cuidar com a mesma dedicação dos pobres, pensar na medicina acima de tudo e antes de si mesmo. Mas quando não puder fazer nada pelo outro, que ele esteja predisposto a *consolá-lo*, "dando força ao doente e atenção à sua dor"²: "Quando eu via que não podia fazer mais nada - dava um instante a minha mão e sem nojo amparava as testas molhadas durante os arrancos do vômito que me batizava: Tu és Médico." (BM,359).

O médico, apesar de seus títulos, deveria atuar apenas na esfera profissional, evitando, portanto, ocupar posições de poder em outras esferas³: "E nada devo ao acaso, à sorte, ao bambúrrio, ao cambalacho, aos compadrios, às proteções, à dicotomia, à propaganda charlatanesca. Só do trabalho obtive a mediana posição que consegui na vida..." (GT,84). Busca-se nas *Memórias*, ao traçar uma história paralela de uma parcela da classe médica calcada no elogio médico, criar em torno dela a idéia de uma "elite" preocupada, acima de tudo, com o exercício da profissão: são esses os exemplos que

¹ Idem, *ibidem*, p.870.

² Idem, *ibidem*, p.879.

³ Coradini, Odaci Luiz. *op.cit.*, p.428, D. Roche, *op.cit.*, p.882 e S.Chaloub, *Cidade Febril*, ed.cit., p. 33. Coradini, entretanto, no final do artigo, afirma que Nava aproveitou-se da "patronagem política" e das "relações de reciprocidade" inerentes à elite, para conquistar facilidades na vida profissional, na clínica, nas administrações, na Academia. Cf. *op.cit.*, p.460. Essas afirmações têm de ser relativizadas, pois o autor se baseia apenas nas *Memórias*. Para conhecer as posições acadêmicas ocupadas por Nava vide: "Discurso do Professor Pedro Nava" em ocasião da conquista do título de professor emérito in *Brasil-Médico*, vol.83, nº 5, setembro-outubro 1969, pp.311-313.

“devem ser seguidos”, inaugurando, para tanto, o estabelecimento de um princípio organizador hierarquizado sustentado no conhecimento e na práticas médicas, restringindo-se à área médica de atuação e não política ou social.

A *função didática do elogio médico* é evidente. Como numa “lição de origens”¹, as várias trajetórias de vida dos médicos têm o intuito de inculcar no leitor a idéia de que uma vida vivida com sabedoria tende a tornar-se exemplar. A fórmula do elogio propõe ao mesmo tempo uma conduta, um modelo e uma verdade: em vida transforma-se em norma. Quando o médico morre, torna-se um *topos*.² Ora, é justamente de *modelos*, de *exemplos* e não de pessoas reais que trata as *Memórias*: “Para mim eles [certos parentes] perdem o caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora eles viram *personagens* e criação minha. Passam a me pertencer...”(BM,199).

Se essa perspectiva parece meio paradoxal, pois são mantidos os nomes de todos os professores, a recorrência dos elementos característicos do elogio médico, nas mais variadas histórias de vida, deve levar o leitor a tomá-las inseridas numa perspectiva descolada necessariamente de suas histórias pessoais de vida. Essas ações “modelares” desprendem-se do âmbito restrito, para adquirir uma qualidade universal, transformando-se em exemplos de conduta para qualquer tipo de leitor, não apenas os médicos. Mantida aqui a forma básica do elogio, veio com ela também, a idéia de “busca de si”. É como se a ética médica e o exercício da profissão aí exibidos desempenhassem o papel de “juizes”: por eles investiga-se a alma dos profissionais e expõe-se parte da do “eu”. Isso quer dizer, paradoxalmente, que estando atento às ações dos outros e, sempre segundo seu próprio juízo, pode modificar seus atos. Significa, também, que para moldar o caráter, a própria personalidade do médico, este deve *incorporar*, isto é, tornar seu o que aprende com os outros, o que pertencia aos outros. Mais uma vez, portanto, reincide nas *Memórias* a idéia de que para compor o retrato do “eu” deve-se obrigatoriamente recuperar uma infinidade de outros, tornando, portanto, multifacetada a imagem daí decorrente. O “eu” mostra-se como um *acúmulo de citações*, algo parecido com um monstro, pela matéria heterogênea que agrega: “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”.

¹ Molloy, S. *op.cit.*, p.137, nota 6.

² Roche, D. *op.cit.*, p.869.

4.3. O RITMO COMO ALIADO

Nesse sentido, o trabalho da escrita promove um *encontro do “eu” consigo mesmo*, seja por meio da fixação de marcas permanentes de um caráter através da prática profissional, sempre o mesmo, seja através da impossibilidade de fixar-se no tempo, como se fosse algo imutável, permanente. E o trabalho da escrita é também e, contraditoriamente, uma *fuga quase desesperada da imagem do velho* refletida nos espelhos do apartamento da Rua da Glória. Um movimento não se dá sem o outro. Daí a criação dos duplos, seja o “eu” infantil ou adolescente, seja os de outros nomes. E esse depósito prodigioso de imagens do passado transmuta-se em escrita também por meio da *oportunidade poética*. O velho encontra os meios de “fugir” para a “casa velha” da Aristides Lobo ou para a casa onde nasceu, em Juiz de Fora (“nunca me esqueço¹ do café da manhã e do ar fixo e abstrato de minha Mãe tomando-o em goles. Sua luta cotidiana, para impedir que eu usasse meu *shako* militar, forrado de flanela vermelha e tendo galos heráldicos bordados do lado de fora. Ela insistia que não era *shako* nem nada e sim abafador de bules e de leiteiras. Abafador... Qual abafador, nem meio abafador! Eu resgatava-o diariamente, metia-o quente, de cabeça para baixo e galopava, invencível hussardo de casco troncônico pegando fogo aos miolos.” BO,267-268); ou pode “conviver” com o avô paterno e o amigo fraternal, Ennes de Souza, numa época em que o eu nem existia (“...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.” BO,29).² Fazer reviver as imagens simultâneas do passado em narrativa torna-se uma forma de “parar o tempo”, *esquecer a morte e a velhice*.

A escolha da literatura como projeto de velhice aponta, logo de início, portanto, para a escrita como a *afirmação de uma diferença*, na medida em que ela expõe a recusa em aceitar o destino reservado ao velho na sociedade: “não ter uma velhice oca, completamente vazia”.³ É a literatura que irá mantê-lo no mundo do trabalho: “Cada

¹ Atenção para o verbo no presente numa clara opção para o transporte para o passado, dando à lembrança uma forte carga emocional e, ao mesmo tempo, procurando imprimir uma sensação de permanência do “eu” no tempo, na medida em que se abole a distância entre o vivido e o resgatado.

² Grifo nosso.

³ Aguiar, Melânia S. de. *op.cit.*,p.113.

página daquelas custa um trabalho de duas, três, quatro, cinco fichas de imaginação, de pensamento, de pesquisa, de tomada de informação, telefonema interurbano, aqui para Belo Horizonte, para saber, às vezes, o número de uma casa, que eu gosto de dar detalhes.”¹

Esta recusa está intimamente ligada à tentativa de mais uma vez representar positivamente a função do velho na sociedade como uma espécie de *mediador*: ele pode fazer a ponte entre o passado - que o jovem ouvinte desconhece - e o presente. É na transmissão e na troca de experiências que ele afirma, portanto, a sua *utilidade* na sociedade:

“A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho - porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, 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 de fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito - para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não mais coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato do presente. 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 de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive - porque um e outro são condições recíprocas.” (BO,23-24).

Não faltam exemplos nas *Memórias* de personagens que compartilham com o narrador a *capacidade quase mágica de transfigurar as imagens do passado* ao transpô-las para o presente e, cada qual, segundo um ou outro traço distintivo, ajuda a compor o próprio *método de contar as histórias do narrador*. Neste sentido, exibem a relação íntima existente na prosa de Nava entre o porquê escrever memórias e o como fazê-lo. Um dos exemplos positivos da faceta do velho narrador é o tio-avô Itriclío Narbal Pamplona, que o narrador afirma já ter conhecido “muito velho” e que refugia os exageros do temperamento familiar nas investigações das linhagens familiares: “Ia às suas raízes na Colônia, nas ilhas, no Reino, explicava os colaterais e vinha, de galho em galho,

¹ Idem, *ibidem*, p.116.

deslizando consangüinidades e graus de parentesco.” (BO,57). Outra personagem de forma semelhante, cujo exagero também é um dos traços distintivos, é a *tia* Joanhina (de fato, uma prima em terceiro grau do narrador, GT,351): “Brava, gritadeira, mas generosa e presenteadora. Vendo meu interesse por coisas de parentesco, ministrava-me papéis para copiar, genealogias para ler, retratos para ver e dava - dado - vários objetos de família. Um lençol que tenho embrulhado no papel em que me chegou - um lençol feito de algodão - plantado, colhido, debulhado, cardado, fiado e tecido por sua avó, mãe de tia Joana e minha tataravó Pereira...” (BC,126).

Por certo o leitor não deixa de ouvir, por trás da voz do tio-avô, a própria voz do narrador na reprodução da intrincada história pessoal de Pequenina, “prima-irmã do marido, irmã da sogra e nora do tio” ou a de Adélia, Maria Zaira e Queco, que “além de netos, são sobrinhos-netos do avô, netos de uma tia, primos dos pais e dos próprios irmãos.” (BO,58). Não é o narrador que se apresenta como um preocupado genealogista? “A notícia genealógica que me foi fornecida à fé do Marquês Duranti d’Assoro, diretor do *Studio Aralfico Romano*, mostra os Nava da Itália divididos em dois ramos...”(BO,26). “Eram velhos, velhíssimos, várias vezes centenários - milenários! - os nomes portugalenses, lusitanos, galaicos, castelhanos, leoneses, suevos, celtibéricos e godos da gente de que descendia o tropeiro Luís da Cunha.” (BO,171). Do mesmo modo, os exageros do arquivismo da genealogista *tia* Joanhina não estão distantes da imagem que o narrador constrói de si: afirma ainda guardar o lençol da tataravó e demonstra segurança quando reproduz as informações da “ducha genealógica” ministrada por ela (BC,119). Por fim, não é o narrador que vai, ao longo das *Memórias*, desfilando uma lista sem fim de objetos guardados ao longo dos anos e por meio dos quais enreda suas histórias? Objetos, portanto, que apontam agora de modo insistente para seu depositário presente, obrigando-lhe a ocupar os espaços antes destinados aos velhos narradores e retirar deles - além de si próprio - e dos antigos objetos a matéria para a sua narração.

Uma das possíveis variantes da fuga do presente é o *embrenhar-se nas histórias dos outros*, imaginar viver num outro tempo, fazendo “reviver” os mortos, numa espécie de tentativa de negar a finitude deles e de protelar o próprio fim. Por essa razão, uma das mais fortes impressões do leitor em relação às *Memórias* é, sem dúvida, a da lentidão: nas frases, nos períodos, nas histórias. O tom da narrativa é moldado pelos desvios, pelas

digressões, pelas histórias ligadas a outras histórias. A forma geral lembra um imenso caracol formado de histórias na história, de atalhos tomados nos desvios. Assim, a história principal *se perde* no fluxo-refluxo de tantas outras a ela relacionadas, a exemplo do “eu” que “desaparece” em outros, deixando-se apreender fragmentariamente. Prolonga-se um assunto, perde-se o fio do relato, volta-se, perde-se novamente, pois é típico da lembrança ser movediça, imprecisa (BO, 283). E, quando se afasta por demais, antecipando histórias ainda distantes no tempo da “narrativa principal”, o narrador se repreende: “Mas (...) tudo isto ainda era por vir e eu, como sempre, me adiantando. Demais.” (BC,161). E procura retomar o fio “principal” da trama. Se se submete à narração numa sucessão temporal de forma linear, a força da memória, é mimetizada e subverte esta tendência pré-estabelecida: “Como é difícil recordar, sem superpor os planos do Tempo cristalino e ver - sem ser em conjunto - as várias cenas que se passam nos quadros separados de uma casa toda de vidro. Imaginamos o Tempo, numa sucessão. Sua lembrança, entretanto, pode ser ora de forma seletiva, ora cumulativa e de revivescência simultânea.”(BC,161).

As peculiaridades das lembranças que se tornam material literário são moldadas a formas narrativas recicladas pela tradição literária. Conforme analisado acima, as formações escolar e profissional são valorizadas por seus alicerces humanistas e estes tendem a estabelecer pontos de contato entre as gerações¹. Portanto, a escrita das lembranças é encarada como uma luta contra o esquecimento não apenas individual, na medida em que, em sua base, está o propósito de estabelecer uma comunicação e continuidade geracionais. Mas esse zelo pelo vestígio humanista na cultura é alimentado pela consciência do que se perdeu. Do ponto de vista de quem conta a história, dá-se freqüentemente importância ao enredo e às personagens ali agindo, além do forte apego a uma linearidade narrativa segundo uma progressão cronológica.

Entretanto, em pé de igualdade com o enredo e as personagens encontra-se a tendência de valorizar o modo de contar, ou seja, chama a atenção a recorrência dos jogos arbitrários da correspondência entre as palavras, que a princípio não apresentam uma relação entre si, mas unidas, subvertem a linguagem, a exemplo da valorização dos suportes, da matéria, das cores e dos traços nas telas das vanguardas do início do século XX. Narração amparada, ainda, nas investigações do inconsciente, no nivelamento dos

¹ Capítulo 2: Sejamus lusitanos.

temas, no pluriperspectivismo, na polifonia, na intertextualidade, no privilégio dado à imaginação e ao sonho como formas legítimas de pensamento. Em relação ao tempo da narrativa, o efeito geral atingido pelas *Memórias* está longe da rapidez, da agilidade ou de um objetivo prático evidente.

O artifício principal da prosa das *Memórias* é o de protelar o fim, de manipular o tempo, multiplicá-lo, dobrá-lo, desdobrá-lo. O ritmo parece mimetizar o anseio do narrador de ludibriar o pouco tempo que lhe resta. Afinal, o único tempo certo é o do “fugidio e eterno” e o último lugar é o “verificável e infinito” onde os corpos repousam. A morte, inexorável, é momento único na condição de seres vivos que somos, pois “a todos se dá” igualmente (BC,60). O ritmo da prosa procura dilatar o tempo, retardando a ação: a atenção do leitor recai, necessariamente, sobre o modo de contar. O ritmo da narrativa é adequado a uma peculiaridade da personagem, emprestando-lhe o tom, mas sempre respeitando a particularidade principal das *Memórias*, anunciada em *Bau de Ossos* que é a de narrar as histórias de velho.

O ritmo geral da prosa é lento e o acúmulo de detalhes, as oposições, os acréscimos, as passagens tomadas de outros livros, os duplos sentidos, as citações, as longas frases construídas pelo uso apurado dos recursos de pontuação conferem ao texto um peso compatível a este ritmo. Trata-se, como se vê, de um universo literário erguido com elementos colhidos através de anos de leitura, existindo o mesmo rigor de quem faz poesia, fascinado pelas potencialidades lúdicas das palavras, mas que demandam muito trabalho e esforço na busca da palavra certa, a expressão feliz, irretocável¹:

“Assim como intraduzíveis, as palavras são imutáveis, incapazes de evolução, apesar de susceptíveis de reencarnação como quando a finura de *phthisica* reaparece nova e mais esquálida em *tísica*. E quem ? precisa saber seu exato sentido, quando ouve as sílabas prodigiosas de *petúnia*, *galáxia*, *calamare*, *gerúndio*, *paralaxe*, *fêmur* e *profeta*. Na *palavra mágica* soverte-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. Daí é um passo para a improvisação, para o neologismo que vale quando é inventado por um mestre Guimarães Rosa, por um mestre Carlos Drummond de Andrade - experimentadores do verbo, claudbernards do fonema.” (BC,237).

¹ “cada página daquelas custa um trabalho de duas, três, quatro, cinco fichas de imaginação, de pensamento, de pesquisa, de tomada de informação, de telefonema interurbano (...) prá saber, às vezes, o número de uma casa, que eu gosto de dar detalhes.” Cf. Melânia S. de Aguiar (org.) in *op.cit.*, p.116.

Se o apuro estilístico pode ser verificado no que mais lhe é peculiar, na lentidão, o domínio das técnicas, contudo, fica evidente quando se trata do estilo contrário. Um bom exemplo pode ser encontrado na primeira parte de *Baú de Ossos*, quando o narrador está envolvido com as histórias dos Pamplona, os parentes de sua avó paterna.¹ O temperamento familiar reinante é o da cordialidade, boa convivência e prosa deleitável associados ao “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 eram 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. Assim, na maioria dos seus integrantes, não havia botão de acne que não fosse câncer (câncer, não! cancro, que era como se dizia na época), resfriado que não fosse ‘phtysica’, piriri que não fosse logo fluxo desatado das evacuações alvinas do cólera indiano.” (BO, 55-56).²

Feitas as apresentações de toda a família no resumo composto de uma rápida sucessão de elementos, cabe ao leitor preencher os vazios com sua imaginação. O ritmo agil está em sintonia com o lado pitoresco e divertido dos Pamplona e determinará a sucessão de histórias retiradas do folclore familiar. Uma delas vem logo após esta apresentação, o narrador concentra aí a histrionia familiar na figura de um tio-avô:

“Lembro-lhe as narinas dilatadas pelo vício, a unha enorme e negra do polegar direito que lhe servia de espátula, para levar o pó ao nariz, a morrinha que lhe dava esse costume, seus espirros e seu jeito de ficar girando nas mãos, antes de abri-la para tirar a pitada, a prodigiosa caixa de ouro que lhe viera da mãe, que a tinha como jóia hereditária dos Costa Barros. Pois essa boceta de ouro, mais o pacote de ouro, mais o grilhão de ouro e mais a carteira, se lhe evaporaram dos bolsos, na Praça da Bandeira, numa noite em que se retardara em nossa casa de Aristides Lobo e que um mulato delicadíssimo e cheio de melífluas falas ajudou-o a subir no *Piedade*, deu-lhe as boas-noites, desejou-lhe bom fim de semana, disse que não tinha de quê, que estava sempre às ordens e pulou do bonde como um gato quando este entrava, a toda, na Rua Mariz e Barros”. (BO,57).

¹ Como lembra Ecléa Bosí, “há episódios antigos que gostamos de repetir, pois a atuação de um parente parece definir a natureza íntima da família, fica sendo uma atitude-símbolo. Reconstruir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores.” E. Bosí, *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, ed.cit., p.345.

² O exagero, portanto, é marca familiar e deve ser compreendida como uma peça integrante da própria imagem que o narrador projeta de si.

Além dos atributos do temperamento dos Pamplona, o tio-avô Itrício somava à morrinha o olho de vidro na órbita direita. A cena delineada mostra-lhe, de um lado, como uma figura ainda impregnada de um tempo prenhe de fortes laços com seu passado familiar, posto ser o “linhagista da família”, denotando o seu vínculo com uma época que está em vias de desaparecer. A figura do outro tempo é lançada na paisagem urbana mais ordinária, porém, “moderníssima”: a do trajeto de bonde. Do outro lado, o gatuno. Sem nome, sem família, descompromissado com tudo à sua volta. De uma agilidade a toda prova, sendo capaz de saltar do bonde que ia “a toda”: habilidade condizente ao século que acaba de iniciar e que preconiza sobretudo a velocidade.

O contraste entre as duas personagens (e entre os dois ritmos, as duas perspectivas de vida e os dois mundos) é acentuado no desfecho da história. O narrador mantém o tom geral das histórias sobre os Pamplonas e projeta, no final, um efeito a um só tempo crítico e cômico: os valiosos pertences da família Cunha Barros se perdem para sempre numa curva qualquer da rua Mariz e Barros. Um encontro que poderia ter tido um outro final, mas estamos ainda na primeira década de 1900¹ e a barbárie da modernidade ainda não se instalara por completo².

Após esboçar de modo singular a caricatura do tio³, a personagem é ainda mais particularizada. A linguagem precisa, a preocupação com os detalhes no detalhe e o uso

¹ A morte do pai, em julho de 1911, tira a família do Rio de Janeiro e a leva de volta para Juiz de Fora, em Minas Gerais.

² Contudo, dois exemplos podem mostrar como não estaria distante. A Primeira Guerra Mundial vai abalar o mundo pela maneira como um grande número de civis, não somente de militares, desaparece. E no Brasil, já em 1904, Rodrigues Alves desterrava como forma de reprimir as “classes subalternas”. O mesmo acontece, em 1910, quando da revolta da chibata ou na luta contra a carestia e nas greves dos anos 1910. A ação da repressão estatal, que se desencadeia com maior organização, após 1922, se especializará nos anos 1930. Incluindo aí, as rebeliões tenentistas, a revolução em 1924, em São Paulo. Todos eles foram usados como momentos privilegiados pelo Estado na perseguição contínua contra anarquistas, comunistas, pobres, capoeiristas (negros), estrangeiros sem cidadania brasileira e “desocupados em geral”: cf. Paulo Sérgio Pinheiro in *Estratégias da Ilusão*, ed.cit., pp.87-131. Sobre a repressão desencadeada pela reação da população contra as transformações urbanas e a obrigatoriedade da vacinação no Rio de Janeiro no início do século XX ver: Giovanna Rosso Del Brenna (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma Cidade em Questão II*, Rio de Janeiro: Index, 1985, pp.181-380, com coletâneas de artigos da imprensa e fotos da época.

³ Com uma capacidade singular em construir “personagens plenamente caracterizadas na singularidade de poucos traços caricaturais” (Calvino, Italo. “Denis Diderot, ‘Jacques le Fataliste’ “ in *Por que ler os clássicos* (trad. Nilson Moulin), São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp.113-118, citação sobre a influência de *Tristan Shandy* de Sterne sobre Diderot). Evidentemente, para se estabelecer este paralelo deve-se levar em consideração a faceta de caricaturista de Nava: com sensibilidade para o traço peculiar, a definição e o detalhe - que conseguem condensar uma certa figura e diferenciá-la em relação às demais - na composição de suas personagens. É possível encontrar alguns desenhos de Nava reproduzidos nas

desabusado de vírgulas (arrastando o texto) evidenciam o ritmo mais lento, impelindo o leitor a seguir os passos do velho tio. Na primeira metade do fragmento, o narrador esmiuça os gestos que envolvem um de seus hábitos e, para dar conta de detalhes, toma-se tempo, ou melhor, perde-se tempo. Inicia pelo tradicional “lembro-lhe”: as narinas, as unhas, o cheiro, o pó, o espirro, as mãos, a quantidade de pó na única e satisfatória pitada. O vício, de caráter geral, é posterior às “narinas dilatadas” (característica individualizadora). A “unha enorme e negra do polegar direito” antecede ao gesto de abrir a caixa e colher o pó. Novamente, a adjetivação antecede, particulariza, enquanto a ação, o gesto generalizador, segue posteriormente. O hábito do fumo é denunciado pelo cheiro que exala de seu corpo, assim como o espirro - consequência da inalação - precede a pitada. Mas todos estes detalhes têm a função de orientar o leitor para um outro foco do fragmento, variando a perspectiva (e mudando, conseqüentemente, o ritmo). Ganham evidência os objetos manipulados por Itricio na sua prática quase ritualística de aspirar o pó: a “jóia hereditária” é valiosa tanto pelo material de que é feita como por seu caráter sentimental.

Ora, tendo potencializado a importância da caixa, do “pacote” e do cordão, vemos que na segunda metade do fragmento “se lhe evaporaram dos bolsos”. À lentidão do ritmo anterior se contrapõe o encadeamento rápido dos gestos do ladrão. Acentuado pelo movimento do bonde, aumenta a impressão de velocidade e induz o leitor a tomar a cena de modo simultâneo. Os detalhes aqui parecem ser negligenciados. Tudo é mencionado de modo indefinido e nada adquire um contorno preciso como anteriormente. O estilo do fragmento torna-se ágil e de movimento sutil. A sua eficácia encontra-se exatamente aí.

Se em relação ao tio, a prosa manteve-se fiel ao traço de sua personalidade que o prende à tradição (o tio tem um nome, nome de família e bens preciosos que são passados por gerações), agora a narrativa adquire um tom mais leve e o recurso da repetição - técnica da tradição oral - só reforça o caráter do ladrão: “Pois essa boceta de ouro, mais o pacote de ouro, mais o grilhão de ouro e mais a carteira...” O ladrão não tem nome, só um atributo, “mulato delicadíssimo”, e pela economia é virtuoso nas potencialidades de

recentes edições das *Memórias*, assim como de outros textos de Nava, pelas editoras Ateliê Editorial e Editora Giordano. Ver Bibliografia.

sugestões ao leitor. O movimento redundante da frase, devido à repetição das palavras “mais” e “ouro”, acentuadamente musical, adequa-se ao gesto delicado e que se concretizará plenamente no movimento final, no pulo sutil e ágil, como de um gato.

O “tempo real” em que o tio-avô sai de *Aristides Lobo*, anda para pegar o bonde, o vê parar, sobe, senta no banco, agradece a ajuda do “mulato delicadíssimo e cheio de melífluas falas” para subir, paga sua passagem, observa o percurso do bonde - até o corte com o salto do ladrão - é reduzido ao extremo no tempo da narrativa. Em contraste com a sutileza e rapidez dos gestos do gatuno, existe somente a profusão de suas doces palavras: “deu-lhe boas vindas, desejou-lhe bom fim de semana, disse que não tinha de quê, que estava sempre às ordens”.

A habilidade do ladrão só é mostrada no final, cujos gestos foram sugeridos apenas anteriormente. O salto triunfal de um e a conseqüente perda dos objetos pelo outro é o momento em que a cena urbana ordinária se transforma num cuidadoso exercício poético: o tecido verbal é tão rarefeito que chega a assumir a imponderabilidade do vivido. É tão leve e ágil quanto o pulo: o ladrão perde sua humanidade e se transforma também, torna-se um gato, não pertencendo mais ao mesmo mundo do tio. Quanto a este, como precisar o real valor do que lhe foi roubado? Ambos agem na cena urbana, que impõe novos valores, em limites imprecisos, cambiantes, em que tudo está prestes a ficar de pernas para o ar pela ótica do velho tio. Ao tio, grande prosador, o narrador se preocupa em mostrar apenas seus gestos numa arte perdida no tempo, além de quão perversos podem se tornar os tempos modernos. Do ladrão, homem habilidoso em sua arte e consciente de que a velocidade reinante está a seu favor, são mostradas apenas suas palavras (enganadoras) e os movimentos adequados.

O acúmulo de variadas perspectivas, as mudanças de ritmo da narrativa, os desdobramentos dos contrastes culminam, no final, ampliando o efeito, a um só tempo, irônico e crítico, pois o traço mais característico do primeiro - o da fala - é justamente acentuado no segundo. Mas, ao que parece, não foram somente as velhas construções cariocas que perderam o seu espaço na moderna cidade do Rio de Janeiro, cheia de novos trilhos de bondes que descarrilam. Para o narrador, fica evidente que não há lugar para o tio-avô na nova paisagem da cidade. O mal-estar provocado no final não decorre totalmente deste deslocamento do tio frente à cidade moderna.

O espaço moderno, o da rua por excelência, se torna o palco de novos conflitos e favorecerá o indivíduo anônimo que se vale desta situação, procurando adequar-se à mudança de valores, ou seja, sobreviver. Parte da população do Rio de Janeiro viveu uma série de transtornos decorrentes da reurbanização empreendida por Pereira Passos entre 1903 a 1905. Medida tomada para melhor acolher o turista estrangeiro, que se afugentava com as vielas e imundices da cidade. O centro foi, assim, “saneado” pela abertura de largas avenidas, seguindo o modelo de Haussman em Paris. Famílias inteiras - de pobres, na sua maioria - foram desalojadas dos cortiços e muitas ficam nas ruas enquanto outras invadem as periferias da cidade. Uma das consequências da reurbanização é o aumento da carestia e do desemprego. Soma-se, ainda, a crescente falta de mercado de trabalho para a população livre e pobre devido ao aumento da imigração portuguesa como de escravos alforriados¹. E são freqüentes, a partir de então, as ocorrências de roubos no centro da cidade, aumentando, ainda mais, a desconfiança da população, favorecendo a identificação entre “classes pobres” e “classes perigosas” por estarem diretamente relacionadas com a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública². As doces palavras do ladrão só servem para orientar a leitura errada que a personagem do passado faz deste novo tempo. E o tio-avô não tem a habilidade necessária para compreender em que bases elas se sustentam. No choque entre os dois, na cena moderna que se inaugura, ações e palavras estão dissociadas, pois o tio-avô fia-se nas palavras do outro como se elas estivessem em acordo com o gesto.

A cena guarda um fundo alegórico, no qual o autor tece seu juízo irônico e melancólico sobre a cidade contemporânea, estabelecendo um elo entre as duas cidades, quando o narrador fala do passado com uma voz no futuro, catalizando o mal-estar no final da história. Para quem está no futuro, a cena condensada da cidade em 1910 ainda guarda um certo lirismo. No final da história, todavia, há um peso de inevitabilidade absurda colado à cena contemporânea: cenário ampliado de desencontros trágicos entre as palavras e as ações dos homens.

¹ Chalhoub, S. *Cidade Febri!*, ed.cit., pp.26-31

² Del Brenna, Giovanna R., *op.cit.*, pp.136-7; 358-365 e S.Chalhoub,*op.cit.*, p.29.

4.4. O MÉTODO: CONVERSA A TRÊS

O que mais pode ser dito ainda a respeito desse velho médico contador de histórias que mescla ficção e história? Falta investigar como as histórias são construídas. De uma certa forma a personagem da Rosa da infância (em *Baú de Ossos*) e do tio Salles (em *Balão Cativo*) representarão, nas *Memórias*, essa característica do narrador de “recriar” levando em conta o já ouvido e o já lido. Nesse sentido não se trata de um mero acaso muitas das histórias relacionadas às lembranças da infância aparecerem na forma de contos de fadas. Em especial porque Rosa (esse “contorno” da infância) está inserida numa época, semelhante aos contos maravilhosos, onde o tempo e o espaço são indistintos: “na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço, e tudo ficava simultâneo, coexistente...” (BO,270). E com perícia técnica, o narrador encadeia vertiginosamente eventos impossíveis, suprime detalhes, faz cortes bruscos, transfere elementos típicos do universo maravilhoso para o cotidiano da criança e vice-versa, com heróis vencendo dificuldades. Por trás, portanto, dessa imagem indistinta do passado, existe o narrador que não se acanha em transportar o “palacete desaparecido” do primo Antonico Pinto Monteiro para a Pasárgada de Bandeira ou colocar, lado a lado, a forma chula e a vernácula do encerramento de histórias, sempre repetido, para que alguém conte outra, ou ainda reproduzir a “barbárie das rimas”, dos “pés quebrados” e dos versos “ora hepta ora octassilábicos”, que impactavam as crianças, na história da perversa Juliana encenada por Rosa.

Conforme já observado anteriormente¹, as moças negras eram as companhias constantes dos meninos na casa de Inhá Luísa e foram elas também as suas contadoras de histórias. Dentre as imagens daquele passado, destaca-se a de Rosa em primeiro lugar porque carregava sinais exteriores que a distinguiam das outras, como se ela própria fosse uma *predestinada* (a exemplo das personagens dos contos de fadas), sejam pelos “olhos que pareciam chorar de tanto brilhar”, seja pela cicatriz “em forma de estrela” na face direita. Além desses atributos exteriores, ela tinha uma memória impressionante, sendo sempre consultada por todos a respeito de datas, endereços, histórias e versos: “registrava tudo para sempre e de modo indelével.” Somava-se, ainda, o fato de conhecer, “ouvidas

¹ Capítulo 2: Qual retrato?

não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault e dos irmãos Grimm” (BO,271), contadas todas as noites para o menino dormir. O mais interessante, entretanto, era a sua capacidade de *fazer a criança vivê-las*, pois “alguns personagens de suas histórias andavam envultados em conhecidos de Juiz de Fora” (BO,272), imprimindo nelas a sua marca, a sua voz e as personagens, longe de residir em reinos distantes, encontravam-se ali mesmo, para espanto e diversão da criança.

A partir desse momento, *o narrador vai tornar sua* as histórias de Rosa, recuperando a sucessão de coisas impossíveis, tão típica desse tipo de narrativa, em que o mundo parece meio de pernas para o ar¹. Tradicionalmente, na *tópica* do “mundo invertido” há sempre um par de opostos (dia/noite, morte/vida, por exemplo) e por meio dela se faz o elogio de uma idade de ouro perdida em comparação com o presente ou de uma viagem para um outro mundo, enfatizando os poderes mágicos da poesia, capazes de criar um universo próprio. Isso significa que as histórias aí narradas são explicadas dentro da *lógica particular* dos contos de fadas, ou seja, por meio de sucessivas *metamorfozes* e *encantamentos*: daí o primo Antonico Horta, porque sempre ameaçava virar as crianças pelo avesso “só poderia ser um bruxo” (BO,272), o tio Paletta, sempre às turras com a família da esposa, era evidentemente um “necromante” e, devido aos seus poderes, transformava os jardins ao redor de sua casa numa floresta “onde pastavam dragões verdes vomitando chamas. Dois cães infernais montavam guarda sobre as pilastras do portão.” (BO,273). Apenas a mãe do narrador tinha poderes de devolver os cães à forma original de cimento, quando ia visitar a irmã e, com seu “guarda-chuva mágico lanceava os dragões ardentes que, a esse toque, caíam mortos na forma de simples taturanas.” (BO,273).

Do mesmo modo que Rosa alertava a criança para os perigosos e ameaçadores monstros da floresta encantada do Paletta, “instruía-o” a respeito da *vida secreta* dos moradores da cidade, cheia de mistérios, de princesas aprisionadas por pai cruel, galantes soberanos, anões e cruéis assassinos. A criança “sabia” que o outro primo Antonico

¹ A respeito da *tópica* de “mundo invertido” ver: E.R.Curtius, “O mundo às avessas” in *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Ronái), São Paulo: HUCITEC, EDUSP, 1996, pp.139-144; Murilo Marcondes Moura, “O mundo invertido” in *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo: EDUSP, Giordano, 1995, pp.89-91 e Mikhail Bakhtin, “Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski” in *Problemas da poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra), Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, pp.105-113.

aprisionava suas duas filhas gêmeas (a Noite e a Aurora), a primeira, morena de olhos escuros, a outra, clara de olhos azuis, assim como a sua esposa num palacete “cheio de torres e minaretes com cúpulas revestidas de lâminas de prata”, fazendo-o desaparecer ao transportá-lo para outras terras distantes. Conhecia também os percalços enfrentados pela bela e inteligente Mimi Canuto, cuja madrasta queria feia e boba, mas, ao lançar o feitiço, a lágrima da mãe defunta impediu-o de se concretizar. Além da verdadeira identidade do Dr. Beauclair que, apesar de sua estatura, “era um dos sete anões de Branca de Neve” (BO,274) e do terrível alfaiate que matara as esposas, pendurando os sete manequins sem cabeças no quarto fechado.

Mas a vida dessas personagens de contos de fadas *embrenhava-se também no cotidiano*, na vida “comum” dos moradores da cidade: daí o pasmo da criança ao encontrar os dois Antonicos em confraternização, na medida em que os dois viviam em disputa ferrenha pela posse da lâmpada mágica de Aladim, ou da incredulidade do Dr. Rubens Campos, que diagnosticara a alergia no tio Paletta, enquanto a criança sabia que o bruxo reagira à água benta lançada pela tia, na alegria em acompanhar ao longe os passeios da brava Mimi Canuto, que vivia com o pai “encantado de advogado”, além da dificuldade em surpreender o Dr. Beauclair transformado em anão ou descobrir onde escondera o ataúde de cristal da Branca de Neve. As histórias transmitidas oralmente por Rosa, ao mesmo tempo em que *seguem o impulso inerente para o maravilhoso*, em acordo, portanto, com a convenção, *abrem-se para invenções*, também relativas a esse gênero de narrativa. Logo, são passíveis de serem repetidas indefinidamente ao mesmo tempo que permitem variações infinitas.¹ Na boca de Rosa ou na voz do narrador pode-se dizer que a autoria delas torna-se coletiva: a repetição permite a variação do tema mas, ao ser retomada, encontra uma maneira de se manter invariável. Sempre a mesma e sempre diferente, de tempos imemoriais e de lugares remotos, incorporando-se facilmente, em função dessa indeterminação, à realidade de qualquer criança.

Mais interessante ainda é perceber a possibilidade de pensar tudo a respeito da vida da cidade e de seus moradores, e, sob essa *ótica de transformação*, decifrar as ações humanas e o mundo ao seu redor². É essa uma das instigantes chaves oferecidas por Rosa,

¹ Calvino, Ítalo. “Introdução” de *Fábulas Italianas* (trad. Nilson Moulin) 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.13-14.

² Idem, *ibidem*, p.15.

na medida em que, incorporando esse modo de pensar, uma realidade não existe deslocada de uma outra: surgem inseparáveis e simultâneas, como as duas faces de uma mesma moeda, onde convivem o comum e o excepcional e o constante com o inconstante. O narrador põe diversas vezes em prática esse modo de olhar o mundo, pois o que pensar, por exemplo, da cena de seu nascimento, “com uma penugem densa e feia nas orelhas” (BO,264) atribuída à forte impressão deixada pelas aranhas do Sossego, senão como marca mítica de predestinação à feitiçaria tão comum nos mitos e nas lendas¹ ? O que pensar da reiterada obsessão do narrador em referir-se à constante relação de reciprocidade na metamorfose entre a vida e a morte? E a infatigável luta do médico (o herói) contra a doença, sempre tentando protelar a morte ?

Sem contar, ainda, a outra chave fornecida por Rosa, e reinventada pelo narrador, de colar histórias umas nas outras, numa verdadeira montagem surrealista, exibindo um mundo de pernas para o ar e, justamente por isso, encontrando nele novas formas de observá-lo e compreendê-lo. Pois Rosa não relaciona o poético ao insólito? Não combina elementos de natureza heterogênea e distantes entre si, não justapõe imagens (a casa que é palacete, o jardim que é floresta encantada, o médico que é anão, o tio que é bruxo) ? Não desorienta para encantar mas também surpreender, “desnaturalizando” o olhar? Não dá, portanto, para separar a personagem Rosa da própria estratégia narrativa, pois ela também faz parte desse mundo, onde aparece ao mesmo tempo jovem e bela e depois “gorda, mãe de família”, com a mesma “constelação antiga das estrelas dos olhos e da estrela da face”. Mas começara a beber. Eis aí as variantes inevitáveis das histórias, que ela própria contava. Mantinha ainda a memória prodigiosa e, depois de alguns goles de cerveja, começou a ser novamente testada, recuperando a história da perversa Juliana, que o narrador um pouco antes acabara de contar para o leitor. E, de repente, todos parecem retornar àquele parâmetro anterior: sobrepõem-se-se, mais uma vez, o tempo e o espaço. Assim, o velho médico adere ao mundo infantil do mesmo modo que a sua babá, como se esse trecho da narrativa se fechasse num círculo (o começo e o encerramento com a evocação dos versos de Villon), criando, continuamente, o mundo.

¹ Ginzburg, Carlo. “Freud, o homem dos lobos e os lobisomens” in *Mitos, emblemas, sinais*, ed.cit., p.208 e pp.216-217.

Rosa, entretanto, é uma personagem complexa. É uma metáfora de um dos procedimentos constitutivos das narrativas, ao mesmo tempo em que, por meio dela, o narrador evoca, mais uma vez, a fugacidade da vida, sugerida pelos versos de Villon (“où sont les neiges d’antan?”), desdobrando-se, por sua vez, na reflexão moral sobre a igualdade de todos diante da morte. Não deixa de ser também uma valorização da “rapsoda”, na medida em que a insere numa linhagem de damas antigas e ilustres do poema de Villon¹. Mas, se por um lado, no discurso das *Memórias* há o projeto de desmascaramento étnico das elites brasileiras, sem idealizações acerca do modo como ocorreram as relações entre o branco com o índio e com o negro, por outro lado, a imagem de Rosa concretiza a do negro domesticado, tendência inequívoca em Gilberto Freyre e também em muitos modernistas.²

Tio Salles vai representar o lado erudito da mesma estratégia e, por seu aspecto anticlerical e autodidata, reforça ainda mais o *prestígio da literatura* na constituição de uma visão particular de mundo típica do fim século XIX e começo do XX. A importância dada à literatura, e, em especial ao romance, entra em choque com a imagem difundida pela Igreja e pelo Estado, como algo pernicioso às crianças, na medida em que fazia confundir a realidade e a ficção. Tio Salles vai ser o antípoda desse conceito, incentivando a imaginação (forma privilegiada de interação com a realidade), como no passeio pelo Rio de Janeiro, antes da morte do pai, quando a criança comentava a respeito dos “dragões que viviam no mar”: “longe de me dissuadir como faria um imbecil, mostrou-me logo, além dos familiares, outros dragões esponjando na espuma e nas ondas (...) A reminiscência desse terror poético é que me permite trazer para a velhice, restos intactos de mistério, de infância e minha crença na existência da serpente marinha, do monstro do lago Ness, do homem abominável das neves, dos discos voadores.” (BO,428).

A exemplo do método de Rosa, a experiência pessoal cola-se, nas histórias de tio Salles, a algo exterior, no caso, à literatura. Essa imbricação começa antes mesmo do narrador tratar dos moradores da pensão de Adelaide Moss, onde os tios moravam. Já no trem, a caminho do Rio de Janeiro, sente-se no *Nautilus* cujo chefe lembrou-lhe o capitão

¹ Conforme mencionado em nossa dissertação, pp.34ss.

² Hardman, Francisco Foot. “Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação” in Edgar Salvadori de Deca e Ria Lemaire (org.) *Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*, ed.cit., pp.322ss.

Nemo (BC,235). Em Cascadura, o passageiro que entra parece figura saída dos romances de Lima Barreto (BC,236) e as cenas da cidade recuperada ganham as cores de aquarelas¹. O narrador evoca esse período, cujo dado cronológico é preciso (29 de fevereiro de 1919), como se tratasse de uma oportunidade de voltar no tempo através da poesia e filtrada pelas lembranças sobrepostas a essas imagens do passado remoto: “Não é a sós que velejamos para os anos atrás em busca dos nossos eus. Levamos conosco uma experiência tão inarrancável que ela é *elemento de deformação...*” (BC,282)², confirmando a “desnaturalização”, misturando tudo: o ontem, o hoje e o sempre.

É desse modo, sob essas premissas, que as histórias das “personagens de romance da pensão Moss” são apresentadas. A exemplo de Rosa, também tio Salles se transforma numa das personagens daquela pensão e, por conseguinte, das *Memórias*: ele também sofre o mesmo processo de “desnaturalização” a que tudo foi submetido no texto. Nessa “viagem” com tio Salles, como naquela com Rosa, abole-se também o tempo e, portanto, um outro mundo é criado, onde as coisas aparecem por intermédio do “eu” que, por sua vez, é um “outro” independente do autor empírico. Então, um dos moradores da pensão, um general, tem a sua biografia acrescida de lances heróicos vividos durante a Batalha de Canudos e a Revolta da Vacina. A um outro, um discreto senhor português, era-lhe atribuído um passado de assassinato e de fuga. Uma senhora esquelética e misteriosa ganhava biografia policial: latrocínio, desfalques, raptos, fugas e assassinatos. Tudo isso porque, segundo a teoria do tio Salles, as pessoas mostravam-se assim mais complexas³, melhor acabadas como se tivessem saído das páginas dos livros. Histórias que criava para “descansar o espírito” e “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.*” (BC,282).⁴

Mais uma vez, a exemplo das histórias de Rosa, *sobrepõem-se acontecimentos da vida cotidiana a elementos oriundos da literatura* e, assim, o bravo general e sua esposa

¹ Nos originais de *Balão Cativo*, Nava fez uma aquarela da Estação Central.

² Grifo nosso.

³ Engenhosamente, vão sendo oferecidos ao leitor várias “personagens-caricaturas”, bem ao gosto do humor do tio e presas à sua atividade de colaborador na imprensa carioca da época, por exemplo, de *D. Quixote*. A respeito da relação entre a charge e o impresso ver: Flora Sússekind, “Passeios a pé” in *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.221ss, em especial, pp.245-276.

⁴ Grifo nosso.

“viveram” uma tragédia semelhante às encontradas nos livros: morte da filha no dia de seu aniversário. História, por sinal, contada pelo narrador em linguagem folhetinesca, o que denota uma “estilização polêmica”¹ (na medida em que produz um efeito cômico, beirando o ridículo em relação à narrativa inventada pelo tio): “Ela era a graça em flor, negros cabelos, negros olhos cintilantes, dentes sempre à mostra dentro da concha do sorriso e aquela pele de porcelana viva...” Logo desperta o amor do “mais gentil e airoso [rapaz que] era o dono da Funerária (...), [ele] fazia humor negro dizendo que lhe havia de dar, de aniversário, o mais lindo caixão da empresa.” (BC,283). O final da história já se sabe: os pais voltam de Poços de Caldas para enterrar a filha no Rio de Janeiro com “luvas de pelica, toucada de laranjeira, sorrindo dentro da nuvem imaculada dos filós e dos brocados de noiva perenal.” (BC,284). Não dá para não conter o riso, pois colando-se à história narrada sumariamente há um repentino revés narrado também bruscamente, decorrendo também daí um efeito cômico. Mas este efeito logo se transforma em compaixão, à menção da imagem dos pais, amparando-se mutuamente na dor, a caminho do quarto (BC,284).

Não eram apenas os lances biográficos Balsemão (outra personagem da pensão) que eram *inventados*: “aquilo me impressionava e eu via claramente vistos na cara pachorrenta do velho lusiada os lanhos traçados pelos espinhos do ramo de rosas brandido pela rainha; olhava de esguelha por sua porta entreaberta procurando ver-lhe a capa de regicida e a carabina de que se servira” (BC,284); outras personagens da pensão *eram completadas* com páginas de Camilo Castelo Branco, Abel Botelho, Júlio Dinis, Fialho de Almeida ou de Eça de Queiroz. E sempre à “personagem livresca” colam-se certos lances do cotidiano, nos quais o “eu” adolescente movimentava-se também como personagem. A exemplo da história da bela viúva Leonarda, com seus olhos “verdes e míopes cheio de seriedade” e que solicitava sempre aos garotos para subir até seu quarto e ler em voz alta os romances: “Ninguém jamais desconfiou da sacanagem e o segredo nunca subiu até os adultos. Um dia ela instou comigo para ir (...) como não me dei conta da cama abissal onde se espreguiçava a felina Leonarda, do xale de lã que ela abria e fechava, das cobertas que repelia e puxava ...” (BC,285). Leonarda se impacientou e mandou-o embora. No fim,

¹ Fiorin, José Luiz. “Polifonia Textual e Discursiva” in Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intersubjetividade: Em torno de Bakhtin*, São Paulo: EDUSP, 1994, pp.31-32.

foi desmascarada em outra pensão ao ser encontrada com um garoto de doze anos. Se no romance protagonizado pelo misterioso Balsemão não faltam a frase empolada, os termos preciosos, na história de Leonarda, a luxúria insinuada e mediada pela leitura são elementos típicos de parte da literatura do fim-de-século.

Mas nem só “de literatura portuguesa eram construídos os personagens que tio Salles descobria na pensão. O elemento nacional representava-se por gente de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Xavier Marques.” (BC,286). E nem todos os moradores precisavam ter suas vidas “complementadas” pela ficção, pois alguns, como o comandante Otávio Briggs, gostava de contar a “odisséia” vivida na Revolta da Chibata (BC,286). Outras personagens ainda ganham traços mais caricaturais onde se destaca o acessório para produzir o melhor efeito cômico, tão pertinentes à personalidade do tio, especialista em sátiras políticas (BC,301-302), além de colaborador da Revista *D. Quixote* (BC,272-273). Destacam-se a esposa do senhor Vespasiano, uma figura “sempre sebenta, despenteada, descosida e dona de um hálito pestífero”, a D. Custodinha Neves, “muito simpática, muito viúva”, a D. Alfreda, “gioconda esquelética e desidratada, sempre esboçando o mistério de seu meio sorriso”, a propretária da pensão, que aparecia nos saraus “imensa” aos olhos do garoto, “muito branca, muito penteada e vestida das suas sedas negras de viúva...” (BC,284-285 e 289).

Destacam-se, pelas palavras precisas do narrador, os adjetivos, a redundância dos advérbios, detalhes que o traço do desenhista/caricaturista exagera ainda mais como no caso de D. Quininha, uma “velha e hedionda (...) um negócio azeitonado, adunco, dentadura dupla, olho de vidro, óculos pretos, chinó postiço e mantelete - toda manquitola dos joelhos arqueados e dos joanetes. Parecia uma montagem, parecia uma das bruxas de *Macbeth*.”¹ Formando um contraste radical com o “Anjo Louro”, “lirial como as virgens, era rósea, perfumada, vernal como a Vênus de Botticelli concretizando-se na vaga (...) Tinha sempre o papel de Beatriz, de Ofélia ou de Laura nos romances de tio Salles.” (BC,288).

Mas a vida tem também suas reviravoltas teatrais: e não é que a velha era na verdade “a melhor das mães e a melhor das avós” e o “Anjo Louro” foi desmascarada

¹ Os exageros levam aqui mais à repugnância do que ao riso. Cf. V. Propp. *Comicidade e Riso*, ed.cit., p.135.

como amante de um intendente: “Foi uma indignação das tias. Amante! Elas pronunciavam a palavra-estrela como se escarrasse suas pontas da boca fincada pela impureza. Amante!” (BC,288). E D. Adelaide a expulsa da pensão: “o *anjo do Seu Salles* que fosse adejar na Lapa e nos ares propícios da Esplanada do Senado.” (BC,289). Também apresentadas na chave cômica a história de D. Quininha e do Anjo Louro, pois uma ocupa o lugar que deveria ser da outra. O leitor e as demais personagens envolvidas são iludidos pelas aparências, pelo disfarce bem composto da segunda e pela feiura quase postiça da primeira, parecendo que todos haviam acreditado nos romances criados por tio Salles para as duas.

Nos romances de tio Salles, a exemplo de suas referências literárias, o retrato para elogiar ou a caricatura para corrigir são importantes, ou seja, a pessoa se destaca como peça central do enredo e os acontecimentos são constituídos a partir dela. Tio Salles procura “adequar” o mundo da personagem com sua forma exterior, a aparência, daí o efeito cômico da revelação da ordem inversa das coisas na história de D. Quininha, do Anjo Louro, de Leonarda. Têm igualmente importância as informações acerca do espaço em que as personagens se movimentam, logo, a cena e o contexto em que se organizam a trama. Ademais, as ações inventadas sobre o passado delas justificam a vida e as ações testemunhadas no presente por seus “ouvintes”. Desse modo, o senhor Belsemão era misterioso *porque* atentara contra o rei de Portugal, ou seja, nas histórias de tio Salles, o evento anterior explica o seguinte e, assim, sucessivamente. Mas a figura central de todas elas é o seu narrador, pois ele “sabe”, decifra e compõe todos os enredos: quem se apresenta como mediador entre as personagens, o mundo delas e seu jovem pupilo; desvenda os segredos, estabelecendo a lógica inerente entre os acontecimentos; procura dar coerência ao todo (“o indivíduo focalizado movia-se melhor que na sua própria existência”) e cria nexos explicativos entre o começo, o meio e o fim de cada história. O homem, então, é apresentado de modo inteiro, inserido num tempo e num espaço que lhe são analogamente completos, sem fissuras ou fragmentação. Não apenas o homem se apresenta de forma harmônica em sua existência, como a organização de seu mundo não escapa aos outros, em especial, àquele predisposto a narrar sua história, compreendendo-a, ele também, harmonicamente.

Entre Rosa e tio Salles há um salto, no qual a vida dos heróis virtuosos, na realidade harmoniosa dos contos de fadas, salta para as manifestações contraditórias da sociedade moderna, que o narrador tenta conciliar. Mas para o narrador das *Memórias*, essa conciliação parece impossível de ser alcançada, pois sempre algum elemento escapa e introduz a dissonância. É o que se pode notar no modo como se dá a representação da realidade da cidade para a criança nas histórias de Rosa a partir da sobreposição da voz do narrador adulto. Evidentemente, é através da personagem de Rosa que são introduzidos os caracteres carnavalescos na ordem estabelecida dos contos de fadas. Por meio de suas histórias cria-se uma nova cosmovisão em que as leis que organizam o dia-a-dia são invertidas: são revogadas as hierarquias que sustentam as distâncias convencionais. Tudo então é submetido a uma relatividade (o tio é bruxo, o alto é baixo, a menina bonita quase ficou feia, a mãe morta chora), estabelece-se entre as pessoas contatos familiares (o médico é o anão de Branca de Neve) e a negra (a representante do extrato social mais baixo) é a rapsoda. Essa mesma relatividade, inerente à incorporação das imagens-pares provocando contrastes, tão típicas do pensamento carnavalesco, é encontrada nas histórias do tio: o pacato senhor português é assassino, a pacata ouvinte de romances é ninfômana, a bela e virginal moça é prostituta, a feia senhora é o poço de bondade, a noiva virgem está morta. Manifestações de ordem relativista que tem por finalidade “violar” o que é comum e geralmente aceito, expondo os aspectos ocultos da natureza humana, como a hipocrisia social, por exemplo. E tudo, tanto com Rosa tanto com tio Salles, é apresentado como vivência, com todos eles inseridos na cena, incorporados àquele cotidiano invertido.

Mas qual a consequência dessas estratégias incorporadas num texto que se apresenta ao leitor como vinculado a um gênero específico, a autobiografia, em que o vínculo com a realidade exterior ao texto é uma das expectativas do leitor ?

Num determinado momento das *Memórias*, o leitor se depara com a narração de um caso ocorrido em Belo Horizonte, pelos fins da década de 1910. Uma normalista, Emília Soares, passa por três operações de mudança de sexo e se casa com uma antiga amiga de colégio. Para a pacata Belo Horizonte, que entrava nos anos vinte ainda acanhada, a história tomou conta da imaginação de seus contemporâneos e por gerações

seguidas. Esse caso é também comentado num outro livro¹, que procura contar algumas histórias ocorridas em Minas Gerais cujos protagonistas foram escritores conhecidos. De leitura fácil e divertida, ainda assim se percebe uma preocupação típica da área de atuação do autor: o forte cunho jornalístico-documental. Traz fotos, reproduções de cartas, de poemas, de entrevistas, de artigos de jornais de época, de memórias, embaralhando tudo num discurso único, apagando suas distinções flagrantes. Esse caso também fez parte do repertório de Coelho Netto em sua peça *O Patinho Feio*. Werneck, no entanto, refere-se ao episódio, tomando como base inúmeras referências para comentá-lo, além de um trecho de *Beira-Mar*: “Por obra e graça do dr. Rabello, a normalista Emília Soares, portadora da malformação conhecida como hipospadia, converteu-se no mancebo David, assim batizado em homenagem ao médico (...) Emília (“feia até como homem”, evoca um contemporâneo), que na comédia de Coelho Netto se chamou Eufêmia, passou por três operações, ao cabo das quais, havia quem contasse em Belo Horizonte, teria selado a transformação jogando ao mar suas tranças de colegial. Casou-se com Rufina, colega de Escola Normal por quem se apaixonara ainda mulher - e a história só não recebeu fecho de ouro porque (ao contrário do que conta Pedro Nava em suas memórias)² o casal não teve filhos”³.

O trecho ao qual a referência é feita faz parte do período da vida de estudante de medicina em Belo Horizonte, quando o narrador comentava as aulas de David Correa Rabelo, e diz o seguinte:

“Era homem célebre e conhecidíssimo no Brasil pela operação que fizera numa *moça* normalista de Belo Horizonte, transformando-a num macho perfeito. Tratava-se de um caso de pênis incluso com hipospadia e essa abertura dava a impressão de vagina defeituosa e tapada. Pois o nosso David desencastou a caceta, fez-lhe a plástica, mais a uretral e transformou em homem a *mulher* que se deitara na sua mesa operatória. Homem mesmo - que casou depois e gerou filhos”. (BM,237).

Hipospadia se diz de quem tem a uretra curta, nada se diz, contudo, sobre a possibilidade ou não da fertilidade e da fecundação. Ora, em se respeitando a patologia, “o

¹ Werneck, Humberto. *O destino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*, São Paulo: Companhia das Letras e Instituto Moreira Salles, 1992.

² Grifo nosso.

³ Werneck, Humberto. *O destino da rapaziada*, ed.cit., p.34.

macho perfeito”, em que se transformara a normalista, demandava uma prova qualquer. Werneck afirma a não existência de filhos. Nas *Memórias*, por outro lado, a prole funciona como *um fator a mais* na já fantástica história. Um elemento que pode muito bem estar do lado da ficção, pois é ele o responsável pelo tom limítrofe instalado entre o verossímil e o inverossímil, mas sozinho não dá conta do episódio inusitado. O dado do “pênis incluso”, que faz parte do jargão médico, não se encontra, obviamente, no texto de Werneck. Para dar autoridade ao que narra, o jornalista se vale de outros recursos, constitutivos de sua expressão. Nas *Memórias*, as formulações médicas são as responsáveis por essa adequação e, em especial, quando trata das aberrações, da não normalidade: a referência à patologia. Esta estorieta é emblemática, pois consegue produzir simultaneamente uma série de sentidos, inclusive contraditórios.

Supondo que realmente o caso tenha se dado e o novo David tenha podido gerar filhos, nada impede, contudo, que isto não tenha acontecido e só esteja incluído, nas *Memórias*, para ampliar um quadro por si só extravagante. Se de fato não ocorreu, o julgamento do “erro” de Nava é por demais exagerado e só evidencia o quanto um texto como as *Memórias* vive numa região limítrofe entre o *o que realmente* aconteceu e o acréscimo exterior inestimável que dá à história ares ficcionais. Supondo que Nava estivesse “errado”, é de estranhar que um médico se enganasse quanto a uma história tão conhecida em Belo Horizonte. O dado do “pênis incluso” e da “vagina defeituosa” deixa entrever também um engraçado jogo de espelhos. Antes, Emília era mulher, mas dentro de si tinha característica masculina e se “apaixonara”, quando ainda era mulher, por quem seria, após a operação, sua esposa. Um “macho perfeito” que carrega em si lembranças do passado como mulher. O médico transforma “em homem a *mulher* que se deitara na sua mesa operatória”. Se Emília era mulher antes e homem depois e o pênis incluso não significa que todo o órgão reprodutor estivesse funcionando plenamente, então, era meio-mulher e meio-homem, numa aparência mais de mulher antes da operação e de homem depois. Mas tiveram ou não filhos, afinal ?

Ora, este elemento a mais incluído num discurso constituído baseado numa pretensa autoridade - oriunda da suposta identidade entre o narrador, autor e personagem principal, fundamentada na prática e no conhecimento médicos - deixa um leitor apressado entre duas escolhas: a palavra certa ou o equívoco. É interessante o exemplo justamente

pelo fato de a história ser amplamente conhecida e de Werneck esperar de Nava a sua narração conforme a “verdade” compartilhada, cobrando do narrador das *Memórias* o que esperava do autor. A autoridade de médico, o fato de Nava ter estudado com o responsável pela operação, ter nascido e vivido neste período em Belo Horizonte, além da história ser de domínio geral não impediram um fecho, nas *Memórias*, contrário às expectativas. A crítica reside na introdução de um elemento que escaparia à ordem do “real” e parece estar circunscrito a uma dimensão “imprópria” à autobiografia, a literária, a ficcional.

É justamente essa segunda dimensão que, freqüentemente, vem escapando aos leitores das *Memórias*. Parece que pelo vínculo convencionalmente estabelecido com o gênero, a vida das personagens, assim como as relações sociais criadas no interior das narrativas, devem se subordinar a uma subentendida organização e sentido do mundo exterior. Cobram do texto uma postura reflexiva total, esquecendo-se que qualquer produção artística se faz segundo demandas específicas, com formas materiais inerentes a ela. Se ambas esferas se intercomunicam, cada uma, entretanto, segue suas próprias regras, significando que uma não está de modo algum submetida às demandas da outra. Evidentemente, o fazer literário está inserido num jogo de práticas sociais que lhe são inerentes e historicamente determinadas - daí o narrador das *Memórias* sentir-se à vontade na inclusão de suas “notas dissonantes” nas histórias do tio ou na incorporação de elementos do mundo invertido das histórias de Rosa. Tributário das estratégias introduzidas pelas vanguardas no início do século XX, transforma-se, também, em ator e espectador do mundo ao seu redor, ou seja, apresenta-se como um outro produtor, alguém que também interfere no cotidiano e o modifica: ele subiu no quarto de Leonarda, ele comeu com engulhos o chouriço na fazenda do comandante Briggs, mostrando-se co-participante e co-autor das histórias do tio.

Se a literatura reflete formulações não propriamente artísticas, comunicando-se com a ética, a política, a moral, a religião, pode-se dizer que ao serem incorporadas pelo texto essas dimensões se transformam em novas formas. Logo, se as *Memórias* abarcam elementos exteriores, a narração tem o poder de transformá-los em algo único, como se adquirissem vida própria, dependentes também da lógica interna desse texto que, freqüentemente, pode muito bem escapar às certezas e conhecimentos alheios ou do

“doutor Nava”. As pessoas nas *Memórias* são submetidas a um processo de transformação artística, significando até mesmo contradição em relação ao mundo ao qual anteriormente pertenciam, adquirindo vida própria.

No caso de Emília/David essa opção é levada ao extremo. A história “real” parece dispor de elementos típicos da carnavalização incorporada pela literatura aludidos por Bakhtin. Expõe um par contrastante (homem/mulher), é cheia de transformações (era mulher, vira homem) e de mudanças (era solteira, casa-se e tem filhos), tudo parecendo, ao final, como se as pessoas tivessem vencido uma série de percalços, inclusive o cirurgião, que pôs à prova a sua técnica. Ao mesmo tempo, essa situação se expõe como a categoria carnavalesca da excentricidade, violando o que é comum e geralmente aceito, deslocando “a vida de seu curso habitual”, como diz Bakhtin. E a contradição sexual de quem exteriormente se apresentava a princípio definido, no final, revela a verdadeira natureza que antes estava oculta. Por que uma história de amor como essa, onde tudo está de fato invertido - típica dos romances do tio Salles e dos contos infantis de Rosa - não poderia terminar como nos contos infantis? Isso não significa, por outro lado, uma opção por um “esteticismo alienante”, pois mesmo a maior deformação não está desconectada de uma reflexão sobre a vida social. O leitor das *Memórias*, como já foi mencionado, deve partir da premissa de que as *Memórias* convidam-no para um jogo. Entra-se nele para melhor apreciar a graça de sua prosa, principalmente quando a pitada a mais subverte qualquer lógica corrente. Por mais inverossímeis que fossem os filhos “reais” daquela união, a sua inclusão na história adequa-se plenamente à história vivida que se parece com uma “ficção”.

Destacam-se, portanto, seguindo os modelos de “Rosa” e de “tio Salles”, a glosa, a paródia, a citação da literatura ocidental: *a incorporação de elementos “inventados” no texto “pessoal”*. Frequentemente, invenção significa aqui empréstimo de coisas alheias, construção de uma personagem com características de várias outras, justaposição de elementos de outros livros, ajudando a dar uma forma melhor acabada à história. Isso não significa que tio Salles apague os lugares de seus empréstimos ou que Rosa não remeta a criança à história “original”, ao contrário. A graça está justamente no jogo entre esses pólos e a “adequação” da citação, exibindo tanto um conhecimento de literatura, quanto

uma reflexão profunda de cada personagem, seguindo o exemplo de tio Salles com os moradores da pensão Moss e de Rosa com os habitantes de Juiz de Fora.

4.4.1. O ESQUELETO E O CORPO

Que princípio básico orienta a escrita das *Memórias*? Qual o seu arcabouço? O que está por trás dessa capacidade do velho de abrir, como um mágico, “a caixa de mistérios” suscitando e relacionando, simultaneamente, uma gama variada de elementos heterogêneos? Para responder satisfatoriamente essas questões, duas importantes imagens utilizadas por Nava servirão de guia e, de certo modo, reduplicarão na escrita os *exemplos incorporados* para a conduta em vida na valorização do elogio médico (discutido acima). Se este remete para a ação na vida cotidiana, agora as metáforas do *esqueleto* e da *digestão* relacionam-se diretamente ao método de construção do texto¹. Ao comentar a imagem do *esqueleto*, Nava afirma que, em primeiro lugar, pensa na “estrutura” do capítulo. Capítulo, por sinal, que compara a uma pessoa, logo, a primeira peça escolhida é o *esqueleto* (o “sumário” do que vai escrever), para depois preenchê-lo com as vísceras, os músculos, para “que aquilo se mexa” (seleciona dentre suas anotações as mais adequadas ao *esqueleto* já fixado e a seus apêndices - os “detalhes que eu estou escrevendo”). Todas essas partes do *corpo* que preencherão o *esqueleto* são cuidadosamente numeradas: “aí eu já tenho aquilo mais ou menos composto e começo então a escrever o capítulo que eu tinha combinado comigo mesmo.”²

O esqueleto é o invisível que sustenta o visível, o corpo, e este é composto de uma infinidade de elementos: anotações pessoais, observações resgatadas dos cadernos de miscelâneas dos pais e do tio Antônio Salles, fotografias, receitas, bulas de remédios, cartas, obituários, desenhos, frases soltas, palavras... O movimento de constituição do corpo é o inverso ao da dissecação e, como se verá, as metáforas médicas não são usadas por acaso. Mas a metáfora do esqueleto é eminentemente plástica, como se precisasse, para ordenar a escrita, vê-la de antemão. Visão do detalhe, das formas da adequação entre

¹ Esta citação de Nava encontra-se reproduzida na capítulo I: A história e a ficção juntas.

² Aguiar, Melânia S. de (org.). *op.cit.*, p.115.

cada parte com os enxertos escolhidos. Além do mais, o ato de preencher o esqueleto empresta ao corpo constituído uma espécie de mobilidade tributária da ação dos músculos. O *esqueleto*, o arcabouço, o esquema básico (o “sumário”) é a representação “simples”, concentrada e imóvel do que se apresenta exteriormente como complexidade e movimento. O *esqueleto* oculto, a partir do qual são correlacionadas as anotações entre si, sugere o vestígio do passado, o que se esqueceu, o lapso de língua: se investigados, são os elementos capazes de revelar uma lógica escondida e toda particular do mundo no qual se inseriram. O *esqueleto* das *Memórias* lembra os esquemas básicos descritos em artigo médico a sobre a “mão reumática”: esquemas que sintetizam as características básicas da doença.¹ Mas ao contrário da forma visual do esqueleto, a forma escrita da “lição” do professor Nava auxilia aqui o leitor/médico na identificação dos níveis da doença, sem deixar de lado o forte apelo visual, orientando o médico a reconhecer a moléstia. O esqueleto está plantado no corpo, e este não existe sem ele. Não se trata de um anexo, um apêndice, mas de parte constitutiva: suporte permanente que se permite “desaparecer” sob a massa corpórea, sem deixar de ser um modo de valorizar a posse dos conhecimentos aí organizados.

Do mesmo modo que o alicerce das *Memórias* é explicado segundo uma metáfora médica, reforçando, portanto, a outra observação de Nava (e tão evidente no texto) de que é médico “até na maneira de escrever. Até em certa maneira técnica de usar a frase”², a imagem da constituição do “corpo do texto” tem também analogia com o corpo humano, quando expõe a sua “teoria do bife”. Apesar de não ser original, ela acaba jogando água no moinho de outra tese defendida nas *Memórias*, e já mencionada aqui³, que trata da “relação placentária” entre a cultura brasileira e o humanismo. Na mesma entrevista, um participante questiona porque Nava preferiu não publicar nas *Memórias* as fotos das personagens. Ele julgou mais interessante que elas (as pessoas transformadas em personagens) guardassem uma certa magia, construída especificamente pela palavra escrita e pelo trabalho de imaginação do leitor, que criaria a sua personagem. A resposta amplia-se e toca na relação entre memória e esquecimento e desta para a metáfora da *digestão*:

¹ Vide seção “Anexos” no final do texto: Pedro Nava, “A Mão Reumática” in *Brasil Médico*, vol. 84, nº V, 1970, pp.244-256.

² Aguiar, Melânia S. de (org.). *op.cit.*, p.121.

³ Capítulo 2: Sejamos lusitanos. E, neste capítulo: O elogio médico.

“até que ponto a memória é fiel ao memorialista? É muito difícil dizer isso, porque, evidentemente, é aquela coisa do esquecer pra lembrar, como disse o Carlos Drummond. Isso é uma grande verdade. *O sujeito que come um bife está esquecendo pra lembrar. Ele está engolindo aquele bife, está metabolizando e virando aquele bife em célula cerebral dele, cardíaca, muscular e uma parte do osso.* Tudo aquilo sai. De modo que a memória faz isso. Nós não nos esquecemos de coisa nenhuma. Mas eu tenho a impressão que passamos a nossa fantasia na recriação, fazendo uma coisa absolutamente diferente.”¹

Antes de abordar diretamente este trecho, convém discutir um pouco a metáfora da digestão a fim de tornar a observação de Nava mais compreensível. A metáfora da digestão está associada à relação entre leitura e escrita: ler, reler, pensar a respeito, fazer anotações do que leu e do que pensou e então escreveu². Este encadeamento está na base de uma das técnicas de treinamento dos oradores na Antigüidade latina, a da escrita (para si e para outrem) como técnica. A importância da “escrita de si” está no fato de que por meio dela se opera a transformação da verdade em *caráter* (escrita *ethopoiética*) e esteve alojada em duas formas anteriormente correntes, nos *hypomnêmata*³ e na correspondência⁴.

Os *hypomnêmata* eram, a princípio, cadernos de notas, registros públicos e, depois, transformaram-se numa espécie de auxílio-memória. Mas com o passar do tempo, tomam a forma de “guia de conduta”, comum entre um público cultivado. Neles acumulam-se citações, fragmentos de obras, exemplos e ações testemunhadas ou ouvidas, reflexões, ensinamentos que foram ouvidos ou vieram ao espírito. Tratava-se, portanto, de uma “memória material” do lido, ouvido e pensado, servindo para futuras releituras e meditações, além de material básico no auxílio da redação de um trabalho sistemático qualquer. Para quem os faz, tê-los “à mão” significa uma forma de sempre “chamar à consciência” e ao mesmo tempo de usá-los para ação imediata. De forte sentido moral, portanto, não se referiam a anotações exteriores à pessoa, pois deviam estar “fixados na alma”, como dizia Sêneca, fazendo parte da própria pessoa que os elaborava. “Pessoais”

¹ Aguiar, Melânia S. de (org.). *op.cit.*, p. 128. Grifo nosso.

² As observações seguintes são feitas com base no artigo de Michel Foucault, “L’écriture de soi” in *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol. IV, 1980-1988 (dir. Daniel Defert e François Ewald, colab. Jacques Lagrange), Paris: Gallimard, 1994, pp.415-430.

³ *Hypomnêmata*, um: notas, apontamentos, observações escritas, de acordo com F.R. dos Santos Saraiva, *Dicionário Latino-Português*, Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

⁴ Foucault, M. “L’écriture de soi” in *Dits et Écrits*, ed.cit., p.418.

aqui não significa diário íntimo, mas sim a captação do “já dito” capaz de auxiliá-lo na constituição de si. Anotações de forte cunho tradicionalista, portanto, alicerçadas numa prática citacional sob o crivo da autoridade.

Mas como essa coleção de fragmentos transmitidos (e recolhidos) pelo ensino, pela audição ou pela leitura contribui para a formação de si? Em primeiro lugar, diz Sêneca, a leitura é um meio indispensável para a pessoa “armar a si mesma”. Isso significa que é sempre necessário “pedir socorro para os outros”, em geral, para os “reconhecidamente sábios”. Deve-se sempre ler, parar, anotar: contruir para si um “tesouro da leitura”, desse modo os pensamentos não ficam dispersos. A escrita, portanto, é o modo de reter o que foi lido, um exercício da razão, uma fixação de elementos sobre os quais é possível sempre se voltar. Comandam o “caderno de anotações”, em segundo lugar, dois princípios: o da “verdade local da sentença” e o seu “valor circunstancial de uso”. Isto quer dizer que quem anotou determinada frase deve considerá-la verdadeira “no que ela afirma, conveniente no que prescreve, útil segundo a circunstância em que se encontra”, não importando se seus elementos são heterogêneos¹. Porém, todo esse arsenal “disparatado” não exclui a “unificação” que deve ocorrer no próprio escritor de acordo com o resultado do que escreveu, leu e releu (os *hypomnêmata*), do próprio gesto de escrever e de sua consulta (portanto, de sua leitura e releitura). Esses fragmentos heterogêneos são unificados pela “subjetivação da escrita pessoal”. Esse processo é comparado por Sêneca, na carta 84 a Lucílio, com as metáforas tradicionais das abelhas que fazem o mel das várias flores que encontram, da adição de vários números formando uma soma e a da digestão de alimentos.

Segundo Sêneca, tudo o que entra na pessoa se transforma, mudança decorrente da “assimilação”. Do mesmo modo, deve-se “digerir a matéria” para que ela passe para a inteligência da pessoa, a fim de torná-la sua:

“mettre séparément ce que nous avons recueilli de nos différentes lectures: ces provisions, étant séparées, se conservent mieux: ensuite, il faut, en y appliquant tous nos soins, donner à ces sucres divers un même goût, afin que, dans nos emprunts mêmes, on reconnaisse pourtant autre chose que des emprunts. C’est ce que fait tous les jours la nature dans notre corps, sans que nous nous en mêlions. *Aussi longtemps que les aliments que nous avons pris conservent leur qualité, et nagent dans l’estomac à l’état solide, ils nous pèsent; mais après qu’ils se sont décomposés, ils*

¹ Idem, *ibidem*, p.421.

passent dans le sang et croissent nos forces. Faisons de même pour les aliments de l'esprit; ayons soin de les dissoudre et de nous les assimiler. Il faut les bien digérer; sans quoi ils passeront dans notre mémoire, mais non dans notre esprit: sachons les faire nôtres et nous les approprier tout à fait, afin de former une seule chose de plusieurs..."¹

O papel da escrita, como comenta Foucault, é o de constituir esse corpo, é ela que transforma o lido, o ouvido, o visto em “força e sangue”. Eis aí a relação, nessa perspectiva, entre a leitura e a escrita, como quis Sêneca. Essa metáfora da mastigação e da assimilação relacionadas à leitura também pode ser encontrada em Quintiliano: “De même qu'on mâche longtemps les aliments pour les digérer plus aisément, de même ce que nous lisons, loin d'entrer tout cru dans notre esprit, ne doit être transmis à la mémoire et à l'imitation qu'après avoir broyé et trituré.”² Nos dois trechos citados há a atenção para a leitura, assim como para o ato de interrompê-la, possibilitando a reflexão sobre determinado trecho, a sua memorização (ou anotação no “caderno de notas”), assimilação para posterior utilização. A construção de um outro corpo/texto para peça de oratória ou a partir dos *hypomnêmata* com base em diferentes outros corpos, sintetizada na metáfora da digestão, pode ser encontrada nos *Essais* de Montaigne ou em *The Anatomy of Melancholy* de Burton³. Antes de existir o livro impresso, havia a prática entre leitores de obras em língua vulgar, ou seja, os que não eram profissionais de manuscritos (os secretários, padres e evangelistas) de registrar o que liam, produzindo seus próprios manuscritos (*librozibaldone*). Neles, esses leitores copiavam e associavam trechos aleatórios de manuscritos (livros de devoção, técnicos, documentos ou poéticos). O gesto da cópia antecedia a leitura e, ao mesmo tempo, caracterizava-se pelo apagamento da “função autoral” (ou seja, o vínculo entre a unidade textual e sua atribuição a um indivíduo particular) no que estava sendo produzido. O leitor passava, então, a ser o responsável pela unidade do que acabara de produzir, o “seu manuscrito”.⁴

¹ Sêneca, “Lettre à Licilius” in *Oeuvres Complètes*, traduction française de la collection Pankoucke, établie et revue par M. Charpentier et M. Félix Lemaistre, Tome I, Paris: Garnier Frères, c.1885, pp.384-349. Grifo nosso.

² Quintiliano, *Institution oratoire* apud Antoine Compagnon, “La citation telle qu'en elle même” in *La Seconde Main*, Paris: Éditions du Seuil, 1979, p.18.

³ “Como faz a natureza com os alimentos que nossos corpos transformam, digerem e assimilam, eu assimilo o que engoli e disponho do que tomo”, diz R. Burton apud Michel Schneider. “Metáforas do repetir” in *Ladrões de palavras* (trad. Luiz Fernando P.N. Franco), Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p.110.

⁴ Chartier, Roger. “Figuras do Autor” in *A Ordem dos Livros* (trad. Mary del Priori), Brasília: Editora da UnB, 1994, pp.55-56.

A idéia aqui não é a de empreender uma investigação a respeito dos caminhos percorridos por essa imagem da digestão até chegar na década de 1980 no Brasil. Não se trata também do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, apesar de haver entre os dois uma evidente analogia, pois, para Oswald, digerir o que vinha de fora significava expor o mais “autêntico”, o mais “primitivo” da cultura brasileira. E, como se pode notar, não é bem essa a idéia de fundo da *metáfora da digestão* em Nava. Basta dizer apenas que, Roland Corbisier, em 1958, faz menção à metáfora da digestão, criticando justamente o fato do intelectual brasileiro, não transformar o que recebe de fora a partir de si mesmo: “Colonizado mentalmente, o intelectual brasileiro (...) como se engolissem pedras em lugar de alimentos, não digeriria o produto cultural estrangeiro, não o incorporava à sua substância, não o fazia circular em seu sangue.”¹ Antes dele, Augusto Meyer fez menção à metáfora da digestão ao discutir as possíveis fontes para a monstruosa personagem da Natureza ou Pandora de o “Delírio”, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A encarnação “colossal da natureza”, ao mesmo tempo mãe e inimiga, moça e velha, está presente, de modo variado, nos românticos, nos clássicos e na Idade Média. Mas o que espanta Meyer é justamente o fato de as páginas machadianas, assim como o *Diálogo* de Leopardi (semelhança observada por Otto Maria Carpeaux) guardarem “sabor tão original”, “renovando” - o que já no século V, segundo Curtius, virara clichê. A explicação de Meyer, para essa capacidade de Machado de “ir além da encomenda”, baseia-se na metáfora da digestão: “Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora senão de si mesmo, isto é, a êsse *profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça* e onde tôdas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, compilando quimismo em que *já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...*”²

¹ Corbisier, R. *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, ISEB, 1958, p.80 apud Carlos Guilherme Mota, “Nacionalismo, Desenvolvimentismo, Radicalismo: Novas Linhas da Produção Cultural” in *Ideologia da Cultura Brasileira*, ed.cit., p.170.

² Meyer, Augusto. “O delírio de Brás Cubas” in *Machado de Assis*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Edição da “Organização Simões” (Coleção Rex), 1952, pp.121-128; citação p.128. Grifos nossos.

4.4.2. ESQUECIMENTO COMO ASSIMILAÇÃO

Essas teorias circulavam por aqui, de modo que o fundamento básico dos *hypomnêmata* e o da metáfora da digestão mantêm-se vivos nas *Memórias*. Isso significa, de um lado, a existência de um eixo central que orienta a seleção desse material e com o qual o capítulo é construído. E, de outro, a prática constante da anotação, o ato de guardar coisas, que servirão de base para a escrita futura. Se observadas as páginas das *Memórias*, quase todas têm ora epígrafes que separam uma narrativa da outra, ora citação no interior da narrativa, ora referência a outros livros em itálico, além da utilização - um outro modo de citar - de uma gama variada de trechos de outros livros, de literatura ou não. Esse processo de construção do texto¹ - da elaboração do esqueleto, depois da escolha no arquivo de materiais disponíveis (ou na memória) de elementos para preenchê-lo - é visivelmente apresentado na própria página do livro, toda ela “colada” desses empréstimos. O texto mostra-se nas marcas tipográficas como se fosse um corpo constituído e remendado de guardados, exibindo-se como ligação desses remendos. Elementos de toda ordem: do lembrado, do testemunhado, do ouvido, do lido, do já dito.

Guardadas as especificidades, pode-se dizer que orientando a escrita está a idéia da elaboração de um “caderno de anotações”² que se aproxima da prática de construir para si um arsenal diversificado de apontamentos - num sentido mais amplo, em especial, depois da arqueologia do século XIX, recortes de jornais, receitas médicas, propagandas, frases ou palavras soltas, impressões, ilustrações, receitas culinárias (como as pertencentes à tataravó [BO,187]), correspondência de parentes (BO,27 e BC,31), além das pessoais (BC168-8; 178 e CF,138), livros de notas (BO,232; BC,15 e 33). Material parecido como o deixado pelo “primo” Egon antes de partir, no final de “Negro”, além do que acompanha os originais de *Cera das Almas*³. É muito semelhante também ao “caderno de miscelâneas” deixado pela mãe (CP,378), pelo pai e por Antonio Salles: “curiosos

¹ Construção que se choca com a idéia de um fluxo ininterrupto do pensamento está mais próximo da “verdade” de uma expressão sincera, expectativa tão comum relacionada à autobiografia. Cf. May, G. *op. cit.*, p.83.

² Um bom exemplo dessa prática pode ser observado em Pedro Nava, *Cadernos 1 e 2*, São Paulo: Ateliê Editorial/ Editora Giordano, 1999.

³ Original se encontra no Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

repositórios para o estudo de uma personalidade...” (BO,116), onde pode ser encontrado material semelhante àquele recomendado por Sêneca a seus discípulos.

Saindo da visibilidade da página e “entrando” propriamente nas narrativas, nota-se o mesmo procedimento. O que parece à primeira vista “matéria estranha” - fragmento de poema, uma frase literária, uma imagem pictórica - *é incorporada porque exprime de forma apropriada, um sentimento, uma emoção, da experiência pessoal ou coletiva*. Via de regra, há a confissão da apropriação. Quando ela não ocorre, a lacuna mostra-se como alimento recebido ao longo da formação, “lembrado e esquecido”, para ser usado novamente, transformado positivamente em algo “novo”: “coisa absolutamente diferente”, segundo a “teoria do bife” de Nava.

O fundamento básico dos *hypomnêmata* e o da metáfora da digestão, contudo, não se restringe à “visibilidade” da página. Não se pode deixar de mencionar aqui o quanto essa prática deve à arte retórica. E se essa observação parece estranha, em se tratando de um texto literário produzido por um dos representantes do movimento modernista mineiro, “imitador” de Mário de Andrade, basta lembrar o fato de que foi por meio de ensino de literatura que as regras básicas da arte retórica sobreviveram, no século XIX e no início do XX, como a arte de bem escrever, no ensino de língua, onde a literatura tinha papel acessório, tanto na França¹ quanto no Brasil². Recordando, suas cinco operações: a *inventio* (a procura de idéias e de argumentos), a *dispositio* (dispor em ordem o que se encontrou), a *elucutio* (a escolha e organização das palavras), a *actio* (recitar o discurso como se fosse um ator, por gestos e ações) e a *memoria* (recorrer à memória par lembrar do discurso elaborado).³

Segundo Genette, teriam sobrevivido nos manuais dos séculos XIX e XX, a *inventio*, a *dispositio* e a *elucutio*. Aqui o ensino da literatura, segundo regras retóricas declaradas, faz coincidir o aprendizado literário com o da escrita, além de dar relevância ao estilo: modelos absorvidos, portanto, pela leitura orientada das escolas e exercitada (como sendo a “correta”) nas horas livres⁴, além de referência a ser imitada nas escritas

¹ Genette, Gérard. “Rhétorique et enseignement” in *Figures II*, ed.cit., pp.25-29.

² Candido, Antonio. “Crítica retórica” in *Formação da Literatura Brasileira*, ed.cit.,p.345.

³ Le Goff, Jacques. “memória” in *Enciclopédia Einaudi*, ed.cit., p.32.

⁴ Chartier, Roger et Hébrard, Jean. “Les imaginaires de la lecture” in ed.cit., pp.540.

peçoais¹. Não se pode negar que essas operações são muito parecidas com as referidas por Nava na elaboração do “esqueleto”. Por sua vez, a “teoria do bife” refere-se à capacidade da reminiscência² de “esquecer para lembrar”, de ler bastante e sem ordenação prévia (“pantagruelicamente”), da recordação pessoal passar pela lembrança do que se leu no passado (e, por extensão, do que os outros viveram)³ e, por fim, à certeza de que pela leitura o leitor vai também *incorporando*, apropriando-se, de uma série variada de elementos que perdem sua “originalidade” ao se transformar na própria voz desse leitor tornado escritor, em “seu sangue” e “seu corpo”:

“...devorando, digerindo e esquecendo. Não falo do esquecimento como perda mas de *esquecimento como assimilação*. Destruição das formas oferecidas e arquivamento de suas frações nos recônditos mais profundos da memória, para a *recriação dos outros módulos agora nossos*.” (BC,244).⁴

Se o esqueleto está plantado no corpo e se o corpo é constituído de empréstimos alheios tornados “peçoais”, o texto produzido a partir dessa concepção de escrita apresenta-se como repositório de um leitor. Alguém que selecionou ao longo da vida o que foi lendo e decidiu “perder tempo”, dispoendo em ordem todo esse material heterogêneo, guardando aí a confiança de que a *palavra pode aplacar a solidão*. Um texto, portanto, que é ao mesmo tempo um *convite também para a perda de tempo* e um lugar onde a *marca autoral encontra-se embaçada*. Se em vários momentos das *Memórias* a citação vem acompanhada do texto “original”, existem momentos, por outro lado, em que não há a confissão da “gatunagem”. Este procedimento não significa uma

¹ Afonso Arinos comenta como nas correspondências trocadas com Nava na juventude este procurava escrever “à maneira de” Eça de Queiroz, andando ainda pelo Colégio Pedro II de monóculo, como o escritor. Cf. Homero Senna, Ata de 1983, em comemoração aos oitenta anos de Nava in *História de uma Confraria Literária*, ed.cit., p.98.

² Muito provavelmente, a distinção a que Sêneca alude entre memória e inteligência se assenta na estabelecida por Aristóteles entre memória e reminiscência. A primeira relativa à faculdade de qualquer ser que percebe o tempo e a segunda, ao contrário, competindo apenas ao homem, pois trata-se da evocação consciente do passado, a ação da memória consciente de si mesma. Cf. Aristóteles, “De la mémoire et de la reminiscence” in *Petits Traités d'Histoire Naturelle* (trad. René Mugimer), Paris: Belles Lettres, 1953, p.62.

³ Como lembra Ecléa Bosi, “queremos apenas fazer pensar no lastro comunitário de que nos servimos para constituir o que é mais individual (...) E reflexões, que escutamos e que calham bem com nosso estado de alma, estão a um passo da assimilação, e do esquecimento da verdadeira fonte.” Cf., *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, ed.cit., p.331.

⁴ Grifo nosso.

tentativa de enganar o leitor, de apresentar como “original” algo que de “segunda mão” (na feliz expressão de Compagnon). Trata-se, por um lado, de uma confissão indireta da impossibilidade do indivíduo pensar a sua própria existência sem falar dos livros lidos, conceito tão comum entre escritores¹.

Por outro lado, estas “homenagens” parecem dizer também que certas imagens exercem um fascínio intrasponível, como se não pudessem ser “aprimoradas”. Sugere-se, portanto, uma transmissão “involuntária” de autor para autor, a exemplo de Borges, ao restituir uma metáfora de Pascal acerca da natureza: “uma esfera infinita cujo centro está em todo lugar e a circunferência, em nenhum lugar”. Ora, esta bela imagem e, ao mesmo tempo, falsa, pareceu tão próxima do estilo de Pascal, que logo se colou a seu nome. No entanto, o percurso de autor para autor foi bem mais longo, passando de “Xenófanes de Colófon a Parmênides, Empédocles, Platão, Hermes Trimegisto, até o teólogo francês Alain de Lille, que deu a forma canônica (...) Reencontramo-la em *Le Romain de la Rose*, quase textualmente, e depois em Rabelais (...) Giordano Bruno retomou-a laicizando-a (...) Ela chega, enfim, a propósito da natureza, ruptura decisiva que dá a essa mesma metáfora um alcance diferente sob a pena de Pascal...”²

De um certo modo, pode-se dizer que a *Recherche* proustiana exerceu sobre Nava esse fascínio. Ao mesmo tempo em que em inúmeras vezes não consegue se desvencilhar³ dela, por outro lado, produziu algo singular e próprio, fiel, portanto, à máxima da metáfora da digestão. *Recolheu e transmutou a matéria aqui e ali recolhida em algo próprio*. Fez isso não apenas com Proust, mas com Machado (no perfil enxuto e preciso das personagens), com Eça e Flaubert (na movimentação das personagens em cena), com Alencar (na descrição minuciosa dos cenários), com Bandeira (na fugacidade inesperada de certas imagens), com France (na melancolia desoladora do homem no mundo) não esquecendo, evidentemente, de Mário de Andrade, de Drummond e Guimarães Rosa. Diante do produto final (há de forma latente aqui a idéia de que com outros empréstimos o texto seria outro), só se pode dizer que os empréstimos, quando misturados, esquecidos e

¹ Molloy, S. “El lector con el libro en la mano” in *Acto de presencia*, ed.cit., p.47.

² Schneider, M. “Um texto sob outro texto: um palimpsesto” in *Ladrões de Palavras*, ed.cit., pp.73-74.

³ A relação entre as *Memórias* e a *Recherche* foi objeto de análise de Maria do Carmo Savietto, *Bau de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1998 (tese de doutoramento).

relembrados, parecem trazer para o escrito a verdade profunda de quem fez essas leituras. Do mesmo modo que as experiências pessoais relevantes voltam à memória do indivíduo, os livros verdadeiramente lidos são aqueles impossíveis de serem esquecidos.¹ No final, entretanto, surgem diferentes livros.

São incontáveis as intertextualidades nas *Memórias*, concebidas a partir da idéia da escrita como apropriação fragmentária da leitura, em que se incorpora no texto um outro texto, reproduzindo o seu sentido ou transformando-o. Um deles, por exemplo, alude a “Boeuf sur le toit”, de Blaise Cendrars, para um ballet com o músico de jazz Darius Michaud em Paris, em 1919. Michaud compõe “Boeuf sur le toit” baseado num maxixe de Zé Boiadêro, “Boi no telhado”. O sucesso foi grande, levando Jean Cocteau a transformá-lo num “balé extravagante”². Pois essa “vaca do surrealismo” ressurge em *Baiú de Ossos* na figura de uma professora do Colégio de São José: “Guardei do escrotíssimo educandário a idéia de uma bagunça vaga e reles, mais a lembrança da figura de minha mestra. *Grande vaca. Toda vestida de seda negra, rotunda, espartilhada, estalando, sebenta, furibunda, olhinhos míopes verrumando os vidros do pincenê e levando a canalha a reguadas na bunda e cocorotes no quengo.*” (BO,349).³

Há também momentos em que a alusão mesmo não sendo explícita remete a uma imagem recorrente na literatura brasileira, no caso, aos versos camonianos de expectativa para que se cumpra o destino do heróico povo português, na figura de Vasco da Gama. Nas *Memórias*, liga-se ao primeiro contato do jovem com a biblioteca de seu tio Antônio Salles, na pensão de Adelaide Moss, cujo impacto provocou um sonho recorrente, em que o narrador se encontra numa sala. Esta é, de fato, uma fabulosa biblioteca “que eu não sabia existente naquela residência e que descubro ao acaso de abrir *porta nunca dantes percebida.*” (BC,244). Mas se o sonho termina com os livros se esfarelado e caindo das enormes estantes, o destino do jovem leitor, no entanto, parece ter se cumprido, pois leu, como o tio o tinha ensinado, “pantagruelicamente”.

¹ Schneider, M. “Um texto como o outro: o pasticho” in *Ladrões de Palavras*, ed.cit., p.87.

² Eulalio, Alexandre. *A aventura de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimento, antologia*, São Paulo, Brasília: Quíron, Instituto Nacional do Livro, 1978, pp.15-16.

³ Agradeço ao professor Dr. Arnoni Prado por esta observação feita como membro da banca examinadora na defesa do mestrado. Grifo nosso.

Em outras circunstâncias a alusão é tão bem incorporada ao “novo” texto que passa quase despercebida. Um exemplo desse tipo de apropriação se encontra num dos inúmeros momentos em que o jovem “eu” transita pela cidade, num misto de cartógrafo-historiador-cronista de Belo Horizonte (“Ruávamos quase o dia inteiro.” BM,255). As ruas do passado surgem em imagens indiscerníveis, entre imaginação e sonho, até se encontrar numa delas, sem saber como chegou lá e por que se encontra só (“assim tão isolado de companhia” BM,259). De repente, no “silêncio enorme das noites de Belo Horizonte”, ouve ao longe vozes (“ruídos de alegre grupo”), conseguindo distinguir uma risada dentre as outras: “adivinha” o grupo todo “como se estivesse nele.” Escondido, observa o grupo como um “assassino tocaiano”, para ver a amada passeando de mãos dadas com outro rapaz.

Nesse momento do desencontro entre ele e a jovem, recupera Olavo Bilac (“Nel Mezzo del Camin”), já prenunciado pelas palavras em italiano que remetem a Dante “...donna m’apparve... Ela passou com irmã, irmãos. Suas mãos nas mãos do outro. *Foram sumindo e acompanhei-os de longe (caminho de pedra e cacos para mim)*¹ até que tomassem Bahia (...) Voltei ao Jardim da Praça da Estação (*mesmo caminho de pedras e cacos para meus pés*).” (BM,259).² Essa repetição de “caminho de pedras e cacos para mim” lembra, ainda, o aproveitamento que Drummond fez do poema de Dante, pois nas *Memórias* há um evidente esgarçamento da carga dramática final dos versos de Bilac, já que o “eu” das *Memórias* se encontrava solitário desde o início enfrentando os obstáculos da vida, como nos repetidos versos de “no meio do caminho” de Drummond.

Continuando na mesma página, o leitor se depara com “As pombas” de Raimundo Correia. Versos, por sua vez, pelos quais Raimundo Correia teve de suportar as acusações de plágio, pois há neles a mesma idéia da alma cheia de desejos como o pombal de pombas, em que os desejos vão e não voltam, em *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier³. Nas *Memórias*, pode ser encontrado num primeiro momento o mesmo tom do poema, o da mocidade como um tempo que não volta mais. É pelo menos desse modo que

¹ Nos versos do último terceto do soneto: “E eu, solitário, volto a face, e tremo/ Vendo o teu vulto que desaparece/ Na extrema curva do caminho extremo.”

² Grifo nosso.

³ Juó Bananere fará o seu “As pombigna”, em *La Divina Incrência*, onde, de fato, toda a citação de Raimundo Correia é feita em chave irônica.

o “eu” vaga, entre pessimista e angustiado, ao ver a amada desaparecer com outro. Essa tendência, contudo, é logo virada do avesso, transformando-se em ironia: “Arrastei meus passos aos pórticos do Comércio e entrei no Éden [cabaré de Belo Horizonte] para afogar as mágoas bailando com putas”, pois as pombas do poeta transformam-se em cervejas que ele o amigo Cisalpino vão bebendo: “...que me pagou generosamente a cervejamiga. *Outra? Outra geladíssima. Outra. Mais outra. Enfim dezenas de pombas...*” (BM,259). Se tivesse ficado na cerveja, este trecho poderia ser intepretado como uma brincadeira jocosa, mas voltando aos versos de Raimundo Correia, sugere a retomada da mesma emoção sombria e pessimista, mesma sensação de abandono, existentes tanto no poema, quanto a sentida pelo “eu”, em que a mocidade se vai assim como partiram os sonhos nos versos do poeta.

Existe nas *Memórias* um momento particularmente interessante, pois demonstra a capacidade associativa de Nava no uso das apropriações de uma imagem alheia. Imagens resgatadas como se fossem verdadeiros “achados”, como quem garimpa para encontrar diamantes: no lugar onde se encontra e de onde foi “pilhada” a imagem já é absolutamente inusitada e, transportada para uma outra situação, deixaria o antecessor lisonjeado. A primeira se encontra em *Os Sertões* de Euclides da Cunha e fala da luta da “sucuri flexuosa com o touro pujante”, a segunda está em *Baú de Ossos* e fala da jibóia contra o touro. À primeira imagem, Euclides sobrepõe a “batalha crônica” entre a tática dos jagunços contra as ações das tropas do governo, nas *Memórias*, é a luta do avô paterno contra a morte.

Em *Os Sertões*:

“A tática invariável do jagunço, expunha-se temerosa naquele resistir às recuadas, restribando-se em todos os acidentes da terra protetora. Era a luta da sucuri flexuosa com o touro pujante. Laçada a presa, distendia os anéis; permitia-lhe a exaustão do movimento livre e da fadiga da carreira solta; depois se constringia repuxando-o, maneando-o nas roscas contráteis, para relaxá-las de novo, deixando-o mais uma vez se esgotar no escravar, a marradas, o chão; e novamente o atrair, retrátil, arrastando-o - até ao exaurir completo...”¹

Nas *Memórias*:

¹ Cunha, Euclides da. “A Luta: Quarta Expedição” in *Os Sertões*, 29ª ed., Rio de Janeiro, Brasília: F.Alves, INL, 1979, p.288.

“Parecia melhorar, parecia, mas logo recaía no lago ardente levado pela mão da ‘velha dama insaciável’. Ai! era um dos modos de chegar. Que ela às vezes vinha colérica e boa e acabava logo (...) Ora silenciosa, ora estertorosa (...) Atracando firme, firme, firme. Não largando mais, mesmo quando parece afrouxar, como no caso da jibóia, pescoço enganchado num jequitibá e que laçou o touro com uma volta do rabo sem perdão. Lá vai o forte touro correndo, disparando e esticando a jibóia (...) Vai rebentar, parece, mas retesa, não estica mais e ataca o touro. Lá vem ele, arrastado pela cobra que novamente engrossa (...) Então amolece e afrouxa o touro que outra vez dispara pela campina. Volta, sujigado. 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 arroucho final e - massa informe e babada - ser engolido pelo monstro.” (BO, 91-92).

Não houve propriamente uma estilização do texto de Euclides, pois, como se pode notar, aqui são encontrados os traços da dicção do narrador das *Memórias* e não uma tentativa de “escrever à maneira de”. Há, nos dois trechos, a comoção com a luta pela vida, a insistência na repetição deste movimento, repisando a idéia da intransponível e cotidiana luta do homem contra a morte. Mas tudo isso faz parte das *Memórias*, pois este trecho não difere em nada das palavras de seu narrador e qualquer leitor as reconheceria como as dele. Isso ocorre porque Nava recupera das páginas de Euclides a impressão de mistério inerente à luta sertaneja: como um povo tão impotente é tão forte ao mesmo tempo? De onde vem a força para continuar lutando?¹ Luta, nas *Memórias*, que é quase imemorial e se refere à relação do homem vivo com a morte desconhecida e sempre vencedora: “...o dia inteiro (a vida inteira?)...” Em *Os Sertões*, ela aparece sem fim e sempre igual: “A sucessão invariável das mesmas cenas no mesmo cenário pobre, despontando às mesmas horas com a mesma forma, davam a impressão indefinível de uma imobilidade no tempo.”² Ao que parece, essa imagem teve o poder de uma revelação, conferindo maior inteligibilidade à condição humana. Além disso, nos dois casos, é conferida à arte o lugar privilegiado de conhecer o homem e o mundo que constrói.

Não se pode dizer, portanto, que nesses casos acima houve “cópia”, pois constatar a apropriação não significa reconhecer menos verdade à “segunda mão” em relação à primeira. A própria escolha de um material já denuncia uma interpretação³ e o agrupamento variado de uma série heterogênea de elementos - e dentre eles os fragmentos literários - origina, inevitavelmente, outro corpo. É produção baseada em apropriações

¹ Idem, *ibidem*, p.359.

² Idem, *ibidem*, p.295.

³ Schneider, M. “A origem e a originalidade” in *Ladrões de Palavras*, ed.cit., p.132.

múltiplas, variadas e fragmentárias, quebrando, obrigatoriamente, as antigas conexões existentes e estabelecendo outras, além de introduzir outra historicidade que também terá o papel de modificar a leitura desses fragmentos. Num certo sentido, *a produção do texto está relacionada com o próprio funcionamento da memória*: o inconsciente guarda por meio de conexões o que é relevante para o sujeito. E, nesse caso, não há a separação entre tempo presente e passado, na medida em que uma idéia vai suscitar outra e essa mais outra e, assim, sucessivamente. Independentem, portanto, de estarem há mais ou menos tempo guardadas na memória. Ademais, as conexões são decorrentes das solicitações do presente, no caso, do ato da escrita.

É interessante perceber que a escrita vai relacionar elementos disparatados, como faz a memória. Assim como fizeram também os surrealistas, com o intuito de expandir a realidade, na medida que é impossível “reproduzi-la” tal e qual. Daí o narrador estar em constante luta com o tempo cronológico e o vagar do história puxando história (inerentes à forma escrita dessas memórias) e, ainda, a desorientação decorrente da rememoração. Essa produção que aparece como um arranjo de segunda mão, no qual há espaço para o improvável, o insólito ou o arbitrário, trazendo à luz uma nova forma¹, surpreende - como a Rosa da infância ou o tio Salles - já que põe em circulação inúmeros objetos do cotidiano que pareciam ter-se banalizado para sempre, mostrando deles um lado ainda desconhecido ou o mesmo lado agora revigorado pela aproximação com outro elemento e, juntos, como na colagem surrealista, produzindo um efeito inesperado. A imagem do esqueleto e a “teoria do bife” tendem a produzir um corpo com diferentes partes autônomas, mas cujo todo depende do funcionamento de cada uma delas, atendendo a uma idéia meio anárquica de produção coletiva, compartilhada, não apenas por um indivíduo. Como se vê, *o fazer literário está associado a leituras prévias e, conseqüentemente, a contaminações recíprocas*, lineares ou anacrônicas.

Qual a conseqüência deste tipo de perspectiva para o leitor ? Em primeiro lugar, quem escreve se “identifica” com ele, pois se apresenta também como leitor, fazendo da página uma mostra do aproveitamento de suas leituras. Em segundo lugar, quem escreve diz que a sua produção decorre da apropriação de leituras pessoais, anteriormente

¹ Por isso o narrador não morre de congestão como o “Funes, o memorioso” de Borges, ao estabelecer, através do texto, possíveis conexões com os guardados (modo correto do cérebro armazenar as informações), deixando de lado, para outra oportunidade, o que lhe pareceu inútil naquele momento.

anotadas e de espólios alheios, ou seja, trata-se de uma produção intelectual sem a idéia ilusória de que a literatura brasileira seja diferente neste aspecto da ocidental que, de um modo geral e em menor ou maior grau, “originou-se” da permeabilidade entre as produções eruditas e populares ocorridas anteriormente¹ e de uma colheita contínua em seara “alheia”. A apropriação cultural, portanto, é parte constitutiva de qualquer produção cultural, significando que a “segunda mão” não passa de uma transformação da primeira e não, necessariamente, uma “cópia”. Desse ponto de vista, mesmo depois da voga romântica ter posto em circulação a velha disputa entre antigos e modernos, nem os brasileiros nem ninguém parece ter conseguido se livrar dessa prática da apropriação: pensar é pensar com alguém e escrever é fazê-lo a partir de algo “guardado, refletido, digerido e incorporado”. Por que o leitor das *Memórias* não poderia fazê-lo também ?

Isso significa uma sugestão não apenas aos pares - os médicos e os escritores, os leitores especializados - mas os comuns, os que desconheciam antes da leitura os alicerces da escrita baseada na metáfora da digestão. Do mesmo modo que os elogios médicos destacaram quem ensinou o “eu” a agir, a interferir cotidianamente, transformando a vida dos outros; as apropriações literárias expõem com quem “aprendeu” a escrever e como o fez. A “teoria do bife” e a imagem do esqueleto projetam uma luz diferenciada sobre o “eu”, na medida em que o narrador aparece como um contador de histórias compiladas de outros.

Mais uma vez, portanto, esbarra-se nos limites instáveis que tocam a autobiografia e a ficção nas *Memórias*. Não importa o ponto a partir do qual o leitor as observe - pelo crivo das lembranças pessoais, do testemunho coletivo, das personagens, do enredo -, o terreno é sempre movediço, pois se trata de uma espécie de jogo. Logo, se o texto produzido é de “origem” coletiva, *atenua-se então a imagem do autor como subjetividade explicativa*, como instância última de sentido: o indivíduo em torno do qual a obra se “unifica”. O texto, ao contrário, é apresentado como o “trabalho” e o “autor”² como um

¹ Burke, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*, ed.cit, pp.148-149; Darnton, R. “A leitura rousseauista e um leitor ‘comum’ no século XVII in Roger Chartier, *Práticas da leitura* (trad. Cristiane Nascimento), São Paulo: Estação Liberdade, 1996, pp. 143-175; Ginzburg, C. “Mitos Emblemas, Sinais” in ed.cit, pp.151ss e Chartier, R. “Communautés de lecteurs” in *Culture écrite et société, L’ordre des livres (XIVe. -XVIIIe. siècle)*, Paris: Aubin Michel, 1996, pp.138-139.

² Sobre a questão do autorial: Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” in *Littoral*, n° 9, reprodução da conférence à la Société Française de Philosophie, le 22 février 1969, pp.3-32; a revisão desse artigo pode

trabalhador que seleciona e organiza materiais heterogêneos, articulando-os entre si e procurando imprimir-lhes a sua “marca” no encadeamento de um material ao outro (a luta da sucuri com o touro na cena da morte do avô, por exemplo). Parece que Nava quer apagar-se como “presença” fundante do texto, fazendo-se semelhante ao “*bricoleur*”, como diz Davi Arrigucci Jr.¹ O gesto da escrita é, portanto, a retomada do gesto de outros, incluindo ainda a intervenção (os objetos) de vários produtores, a exemplo da prática surrealista. Se os limites de posse são enfraquecidos há, sub-repticiamente, o convite para que o leitor proceda da mesma maneira, ou seja, deixe-se transformar pela leitura, leia e esqueça, para transformá-la em matéria sua, seguindo o exemplo do narrador.

4.4.3. A TAREFA SINISTRA

Nas *Memórias*, recapitulando, o trabalho de escrever está associado a uma série de respostas contraditórias entre si: de um lado, ela é companheira na solidão do velho médico, na medida em que “revive” os mortos e “protela” a própria morte; é também um modo de saber quem foi, uma “viagem no tempo” através da genealogia e pelo sentimento de saudade de si mesmo (dos vários “eus”); não deixa de ser uma estratégia para se fazer ouvir, construindo um outro espaço, agora literário, em substituição ao anterior, numa espécie de testemunho para a posteridade, acertando dívidas passadas; é um trabalho de convencimento acerca da própria finitude, da decrepitude e da decomposição; é também uma “lição de coisas”, um diálogo com o leitor, uma confissão de “crimes”, amores, esquecimentos, ódios e apropriações, além de testemunho de fundo ético, com vínculo explícito entre a história e a memória pessoal e coletiva visando uma ação. Esse exercício, busca pela definição do próprio caráter, serve de estímulo para o leitor empreender-se em tarefa semelhante.

Quem escreve apresenta-se como leitor, quem diz eu desdobra-se em outros, o passado individual é, ao mesmo tempo, coletivo, a memória pessoal exibe-se como

ser lida em João Adolfo Hansen, “Autor” in José Luis Jobin (org), *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp.11-43 e em Roger Chartier, “Figuras do Autor” in *A Ordem dos Livros*, ed.cit., pp.33-65.

¹ Arrigucci Jr., Davi. “Móvil da Memória” in *Enigma e Comentário*, ed.cit., pp.111.

colagens de materiais variados, misturando registro referencial e ficcional, colocando em xeque noções ordinariamente associadas à prosa autobiográfica, ou seja, a verdade, a sinceridade, a realidade. Essa autobiografia parece recusar os vínculos que tradicionalmente a ligavam à religião e à justiça (pautadas pela verdade), mas se vale das estratégias ali criadas.

E se o leitor hoje teima em procurar a verdade na autobiografia contemporânea, onde a encontra? Herdeira da psicanálise, do existencialismo e dos experimentalismos na literatura, essa “nova autobiografia” fixa muito mais a sua atenção no trabalho realizado a partir de fragmentos e de vazios, do que na descrição exaustiva e verídica de algum elemento do passado¹. A sua “verdade”, portanto, não estará mais numa parte do texto do que em outra, nem resultará de sua soma, mas do “movimento que a atravessa e é executado pelo leitor”². As *Memórias* seguem justamente essa tendência, pois se apresentam como uma montagem por vezes ambígua e contraditória, na qual prolifera a intertextualidade, em que os fragmentos aí dispostos se entre-comunicam; por onde se infiltram fotografias comentadas, trechos de ensaios de história da medicina, recortes de jornais, partes de inventários; reflexões acerca da escrita memorialística ou da ação da memória; narrações erráticas, além de uma variação enorme de temas; refúgio de imagens oníricas, pictóricas e cinematográficas; agudas transformações de perspectivas; descentralização do “eu” e distensões temporais pelo efeito da simultaneidade.

Mas no texto cruzam-se histórias pessoais com eventos coletivos. Em alguns desses casos, houve mobilização de grandes contingentes populacionais, construindo, posteriormente, uma gama variada de depoimentos, como ocorreu após a Revolução de 30³. Então, como o leitor - habituado ao seu narrador que subverte as noções de tempo e distância, que burla a perspectiva, apagando os limites entre o passado e o presente, montando e remontando os fragmentos do passado, técnicas tão peculiares ao romance moderno - lê a narração sobre um determinado momento político da vida do país? Como confronta a situação da escrita testemunhal num quadro flagrantemente ficcional? Das

¹ Robbe-Grillet, Alain. “Je n’ai parlé d’autre chose que de moi” in Michel Contat (org.) *L’auteur et le manuscrit*, ed.cit., p.50.

² Lejeune, P. “Peut-on innover en autobiographie?” in *L’Autobiographie*, ed.cit., pp.79-97.

³ Oliveira, Lúcia Lippi (coord.) *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da Revolução de 1930*, ed.cit.

inúmeras páginas sobre a Revolução de 30, destaca-se uma cuja representação caótica do momento procura ser a mais fiel possível e, no entanto, é também a mais fantástica, a mais distorcida, sem deixar de ser, no entanto, uma “verdadeira” apresentação do evento.

Alguns dias após o massacre de sem-terras no Pará, um repórter lamentava o fato de testemunhas estarem “ficcionalizando” os seus depoimentos. No relato, dizia ele, elas misturavam situações recentes com histórias passadas. Situações que, muito provavelmente, teriam vivido tantas vezes e, por serem tão extremas, marcaram na memória como coisa única, numa tentativa de contornar a dor. Algumas dentre elas talvez até nem tinham vivido algo parecido, mas como as histórias comuns constroem uma solidariedade entre as pessoas, apropriaram-se do vivido alheio como se tivesse sido experiência própria. Por esse motivo, a justiça toma ao menos três depoimentos sobre um mesmo acontecimento: *testis unus, testis nullus* (máxima recorrente nos processos e na literatura legal, após a Idade Média)¹. Num outro extremo, no campo “literário”, pode-se recordar as palavras de Marguerite Duras na abertura de *La Douleur*. Trata-se do relato da angustiada espera de Robert Antelme, preso em Dachau durante a segunda guerra mundial. Quando ele retorna, não é mais a mesma pessoa, prostrado ainda em decorrência de uma diarreia tífica, o que demandava constante cuidado dos amigos. O que chama a atenção na abertura do livro são as seguintes palavras da autora: “J’ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Je n’ai aucun souvenir de l’avoir écrit. (...) Ce qui est sûr, évident, c’est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l’avoir écrit que pendant l’attente de Robert L. (...) *La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot ‘écrit’ ne conviendrait pas. Je me suis trouvé devant des pages régulièrement pleines d’une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvé devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n’ai pas osé toucher et au regard du quoi la littérature me fait honte”.²

Como transformar em literatura experiências limites da vida, como as de conflitos e de guerras? Como pôr em palavras a sua realidade caótica? Como comunicar

¹ Ginzburg, Carlo. “Unus Testis. O extermínio dos judeus e o princípio de realidade” in *Fronteiras. Revista de História*, ed.cit., p.11.

² Duras, Marguerite. *La Doleur*, Paris: P.O.L., 1985, p.10. Evidentemente, não se supõe aqui que um evento seja igual ao outro. Cada qual carrega a sua singularidade e traz para o presente coisas distintas. Sobre este aspecto ver: Jeanne Marie Gangnebin, “Palavras para Hurbinek” in Arthur Nestrovsky e Márcio Selligmann-Silva (orgs), *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000, p.101.

atrocidades de homens contra semelhantes?¹ Durante um longo período após o fim da segunda guerra, discutiu-se acerca da impossibilidade da literatura abordar a verdade dos campos de concentração². Pairavam a certeza e o sentimento de que apenas os sobreviventes teriam essa autoridade. Mas quem estava disposto a falar? E quem queria ouvir o que já deviam saber?³ Ademais, recaía sobre a literatura o vínculo com a mentira, o embuste, a imaginação, irreconciliáveis nessa situação⁴. Aos poucos a essa postura contrapôs-se outra, divergente e herdeira de uma tendência da literatura moderna desvinculada do esquema realista-naturalista, que afirma a necessidade do recurso à imaginação para se fazer compreender: “seul l’artifice d’un récit maîtrise parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.”⁵ Logo, apenas através de uma revisão profunda dos temas e das formas - opções adotadas pelas vanguardas estéticas - seria possível re-apresentar a realidade (passada) caótica, fragmentária e cada vez mais ininteligível. Atribuía-se à literatura e à arte a capacidade de despertá-la, de revelar seus pontos ocultos, fazendo-a explodir por intermédio, justamente, da crítica à pretensa representatividade da palavra, mostrando-a como artifício e submetida a convenções.

Um dos teóricos que estará no centro desse debate é Lukács, em especial, porque nunca aceitou a experimentação lingüístico-formal das vanguardas estéticas na expressão da realidade. Segundo ele, os expressionistas foram incapazes de dominar, por exemplo, “intelectualmente e artisticamente a nova realidade”⁶ (a do imperialismo, da época das grandes guerras mundiais e da revolução internacional) porque se restringiram ao ponto de vista do intelectual burguês, ou seja, produziram algo “necessário” ao período de decadência burguesa: o “pessimismo” e o “desespero”. Tratava-se, para ele, da expressão de um “anti-capitalismo romântico”: o expressionismo alemão não passava de uma mera manifestação da visão de mundo de antigos intelectuais alemães do período imperialista do

¹ Sobre a questão ver: Arthur Nastrovski e Márcio Selligmann-Silva, *Catástrofe e Representação*, ed.cit.

² Em função da frase de Adorno, em 1955: “escrever um poema depois de Auschwitz é uma barbárie”, apud Catherine Dana, *Fictions pour mémoire: Camus, Perec et l’écriture de la shoah*, Paris: L’Harmattan, 1998, p.10.

³ Levi, Primo. “O Despertar” in *A Trégua* (trad.Marco Lucchesi), São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp.352-355.

⁴ Dana, Catherine. *Fictions pour mémoire: Camus, Perec et l’écriture de la shoah*, ed.cit., p.14.

⁵ Semprun, Jorge. *L’écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, 1994, p.23 apud Catherine Dana, *op.cit.*, p.15.

⁶ Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade: Debate sobre o expressionismo. A análise de documentos (textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertold Brecht)*, São Paulo: Editora da UNESP, 1998. As observações seguintes são baseadas no artigo de Lukács, “Trata-se do realismo”, incluído nesta edição, pp. 195-131.

capitalismo. A inteligência teria permanecido aí “entediada”, não dando o “salto vital”, ou seja, não mudou a perspectiva da burguesia para a do proletariado, justamente porque a crítica feita ao capitalismo não atingira os fundamentos do imperialismo. Daí vincular o expressionismo ao “irracionalismo místico”, vendo-o como uma apologia do próprio imperialismo que dizia condenar. A crítica de Lukács contra o expressionismo vai se tornar mais virulenta após a ascensão do nazismo em 1933, mas também devido à defesa do expressionismo feita pelo poeta G. Benn, que se vinculava ao nazismo em ascensão.

Se Lukács reconhecia a oposição do expressionismo contra a primeira guerra, criticava, entretanto, as extremas abstrações e distorções. Via que todos os fenômenos aí se reduziam a uma “essência” despreendida de toda a determinação espaço-temporal e econômico-social. As manifestações do caos, da imobilidade, do absurdo ligariam o expressionismo ao sentimento de “desamparo” e “desorientação” das tendências artísticas decadentes do final século XIX. A preocupação com a fidelidade “fotográfica” de certos traços dos fenômenos sociais levava as vanguardas a produzir, segundo ele e, em especial, o expressionismo, “um absurdo infantil”, pois partiam do reflexo subjetivo da vivência, destacando o que nela parecia essencial (mas do ponto de vista do sujeito), deixando de lado os momentos insignificantes (precisamente as determinações sociais). Para ele, os expressionistas se preocuparam com a palavra isolada e não com a frase, e a tentativa de reproduzir todos os lados da realidade só produziu uma “linguagem despreendida da materialidade da realidade objetiva, uma monumentalidade retórica vazia.” Em função disso, os diferentes elementos do texto se autonomizaram, valendo-se por si mesmos.

A posição de Lukács contra as vanguardas e, em especial, contra o expressionismo, tem a sua contrapartida na valorização do realismo, elegendo como modelo Thomas Mann. A literatura de Mann daria “conta *artisticamente*, do [fenômeno] que representa”, não se limitando a “reproduzir o quê e o como de sua aparência imediata”, mostrando-a contraditória, mas num “estilo realista”. Mann não se restringiria à “apreensão imediata”, ao “fotografar”, ou à “montagem dos fragmentos de idéias e de vivências desses indivíduos”, deu vida ao que ainda estava oculto na realidade, além de exprimir toda a sua riqueza. Nesse sentido, os realistas deveriam ser considerados os verdadeiros representantes da vanguarda. A diferença entre as duas tendências residiria na capacidade dos realistas em revelar antecipadamente o que seria perceptível às demais

pessoas apenas na “fase posterior da evolução”. Os artistas de vanguarda estavam equivocados porque teriam deixado de buscar “a conexão real das suas vivências com a vida real da sociedade, as causas ocultas que provocam objetivamente estas vivências, aquelas mediações que ligam estas vivências à realidade objetiva da sociedade.” A realidade produzida pelas vanguardas restringir-se-ia somente à imediaticidade, e esta não passaria de abstração, na medida em que é unilateral por não ter apreendido o todo.¹

Será que de fato essa estética baseada no choque do leitor ou do espectador se atém à superfície da realidade? A “tarefa sinistra”, em *O Cirio Perfeito*², é uma passagem dramática protagonizada por Egon, no confronto (iniciado em 3 de outubro de 1930) entre os membros da Aliança Liberal, em Minas Gerais, contra as tropas federais do 12º Regimento de Infantaria, em Belo Horizonte (GT,458). As vítimas fatais das balas disparadas se amontoavam no necrotério da Santa Casa de Belo Horizonte, onde Egon trabalhava. Em *Beira-Mar*, por exemplo, “esse período dramático” da cidade (e do país) é mencionado. Devido ao grande número de vítimas, vários médicos passaram a dormir na Santa Casa, inclusive Nava, que ficou encarregado da superintendência do hospital (BM,311-312). A remoção dos corpos, porém, “não se efetivava”, e o mau cheiro começava a empestear os arredores. A solução encontrada foi a de enterrá-los ali mesmo, atrás do prédio “apenas tendo a cautela de tirar de cada as impressões digitais.” (CP,41). O diretor do hospital, Júlio Soares, confiou a tarefa a Egon. A visão é terrível: jaziam sobre duas macas e no chão vinte e um corpos, todos em estados diferentes de decomposição

Por que a cena da “tarefa sinistra” choca, se nas *Memórias* há uma série de momentos em que o corpo do morto tem lugar de destaque? Basta lembrar que a morte é vista como objeto de estudo, seja pelo fascínio que exerce o corpo humano, levando-o à investigação erótica, seja pela fabulação, na histórias das pessoas mortas “revividas” em personagens, seja, por fim, no próprio terror e incompreensão, como no caso do menino morto de *Bau de Ossos*, em que o menino inconformado com a “imobilidade,

¹ Sobre Lukács ver também: Michael Löwy *Para uma sociologia dos Intelectuais Revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979 e Eugene Lunn, “Lukács y Brecht” in *Marxismo y Modernismo*, ed.cit., pp.91-169.

² Para facilitar a leitura, as páginas referentes a esta cena (*O Cirio Perfeito*, 42-45) se encontram na seção “Anexos”.

aquele silêncio, aquele vácuo” decide puxar a mãozinha do antigo companheiro de brincadeiras: “aterrou-me a rigidez coagulada que senti (...) Aterraram-me o frio daquela carne impassível, a pálpebra de cera que abri e não voltou a descer...” (BO,371-372); ou o testemunho da decomposição do corpo do macaquinho, para quem fez a sepultura: “dias depois fui ver como estava e recuei de horror e nojo diante da massa peluda, pegajosa, estufada, sem nome e fervilhando da vida de mil vermes (...) Desprendia um cheiro tão poderoso que me fez cambalear. Era aquilo! A putrefação!” (BC,85-86); e na fome, na falta de remédios, de médicos “de tudo”, durante a gripe espanhola, no Rio de Janeiro, em 1918, em que as “funerárias não davam vazão - havia falta de caixões. Até de madeiras para fabricá-los (...) Quando ataúde havia, não tinha quem os transportasse e eles iam para o cemitério a mão, de burro-sem-rabo, arrastados, misturados uns aos outros, diziam que às vezes vivos, juntos com os mortos. Havia troca de cadáveres podres por mais frescos, cada qual querendo se ver livre do ente querido que começava a inchar, a empesstar.” (CF,204).

De fato, em relação à “tarefa sinistra”, o leitor se depara não apenas com uma verdadeira *feira da morte*, decorrente do conflito, mas com a sempre referida excentricidade da dança macabra. Essa, porém, não é a primeira vez que uma cena desse tipo é descrita. Numa passagem de *Beira-Mar*, por exemplo, o narrador faz referência às “oferendas da noite da Santa Casa”, os pobres “mortos que traziam restos de roupa, curativos, cabelos, a última expressão do último arranco do último sofrimento - a máscara do término da agonia. Bocaberta. Olhaberto. Iam agora passar pela toaleta que os desumanizava e transformava de restos de gente, em bonecos para nosso estudo.” (BM,78). Tiravam-lhes a roupa, cortavam-lhes os cabelos (que eram vendidos), depois o funcionário dava-lhes golpes para “amolecê-los” antes de irem para o banho de formol. Outros transformavam-se em esqueletos, em que tudo dos corpos é arrancado: “O Joaquim quando entregava-se a esse trabalho ia de vez em quando a um armário de seus domínios, tirava uma garrafa e bebia no próprio gargalo sua talagada para dar coragem na tarefa hedionda. Um dia perguntei se ele não tinha medo dos defuntos que descascava. Nenhum, *doutor*, vou fazendo e vou rezando pra eles. E ajudado pela pinga, vai.” (BM,79). Essa verdadeira “seção de horrores” lembra a “tarefa sinistra” pela exposição da fragilidade da vida humana e por seus protagonistas serem “pobres mortos”. No

entanto, estes ainda sustentam a máscara do golpe final, como se lhes restasse certo traço humano e somente aos poucos, por dever de ofício, vão sendo desumanizados. É justamente este o detalhe que falta na “tarefa sinistra”, ampliando ainda mais o horror.

Chama a atenção na elaboração requintada desse encontro dos vivos com os mortos o conjunto fantasmagórico, impregnado de forte apelo pictórico. O empréstimo evidente de outras artes e o vínculo evidente à visualidade visam dar às palavras uma certa “concretude”, sugestionando o leitor, causando-lhe maior impacto. Nas *Memórias*, entre as manifestações, a visual e a literária (relação mais evidente, mas não é a única), há uma relação em que as palavras buscam traduzir a outra. Não que elas se submetam às cores, aos traços, ou seja, às manifestações inerentes ao espaço. Mas há no texto uma tentativa de reunião estética. Às vezes, as palavras, nesse afã de aproximação, se sobressaem, como no caso da tarefa sinistra. Em outras ocasiões, a menção a uma tela ou a uma escultura parece se sobrepor às palavras, dirigindo seu sentido. É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador começa a descrever a sensação de Egon nos primeiros momentos do conflito, traduzindo-a com uma tela de Edvard Munch, uma espécie de prenúncio das emoções aterradoras que ele viveria: “corria no corredor [da Santa Casa] como se o perseguisse o crepúsculo de negro e amarelo e de vermelho de *Angst...*” (CP,26).

A respeito da atração de Nava por esta “estética do *sublime*”, existe uma carta instigante para Mário de Andrade¹, de 15 de janeiro de 1925, em que o jovem Nava comenta a intenção de iniciar uma série de desenhos em branco-e-preto baseada na fotografia que acompanhava a edição de *Os Sertões*. A foto de Flávio de Barros é sem dúvida uma das mais conhecidas do conflito. Mostra um grupo de mulheres, crianças e poucos homens, esqueléticos e amontoados, presos durante o conflito. A intenção de Nava era usar a técnica de “estilização de fotografias” que vinha empreendendo². Queria captar aquela:

“atitude de aniquilamento, de desânimo pungentíssimos. Têm duas figuras então, que vou copiar na íntegra, sem alterar nada, de tão maravilhosamente expressivas e cheias de verdade.

¹ As cartas de Pedro Nava a Mário de Andrade se encontram no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na USP. Agradecemos ao Dr. Paulo Penido, herdeiro de Nava, a autorização para a consulta. As cartas de Mário de Andrade para Nava podem ser lidas em: Mário de Andrade, *Correspondente Contumaz (Cartas a Pedro Nava)*, ed.cit.

² Um exemplo é a “jogadora de tênis” reproduzida em Mário de Andrade, *Correspondente Contumaz*, ed.cit., p.72. Nava faz referência a ela em carta de 9.12.1926.

Uma, o menino feio, cabeçudo do primeiro plano à direita. Não é preciso acrescentar nada - a própria reprodução fotográfica, má, deu sabiamente à cara do guri uma expressão precisa de burrice e uma simplicidade esquemática ao corpinho marasmado: vale ouro. Outra esplêndida: no meio da foto, uma curiboca magríssima de olho espantado meio virada de costas, com a mão direita na cabeça e a outra fincada no chão. Nela seduz aquele ar mestiço tão Brasil. Expressão aliás de todas as outras figuras.”¹

As pessoas se transformam em figuras a que nada precisa ser acrescentado de artifício por já exprimirem sozinhas, o que a foto captou (e acentuou pela distorção), a expressividade da terrível violência da qual foram vítimas e de sua total incompreensão. Como se pode notar, destacam-se aí a atenção para o detalhe peculiar, que faz destacar do todo, o diferente, o mais significativo, o esquemático e representativo, além da sensibilidade em captar o drama daquela gente, a posição de total “aniquilamento”. Em outra carta, de 9 de dezembro de 1926, confessa a idéia de usar o hospital como matéria de seus desenhos: “Mas sempre tenho aproveitado um pouco o hospital. Tenho idéia de uma série de desenhos a propósito.” É o que se pode encontrar, transformado em palavras, nas páginas das *Memórias*, em especial naquelas em que o narrador descreve o estado dos pacientes, os corpos nas aulas de anatomia, de cirurgia e na luta diária do médico.

Mas, além das impressões visuais, destacam-se na “tarefa sinistra” outras impressões de ordem auditiva, olfativa, tátil e até gustativa, dando ao leitor uma representação extremamente sensorial, denunciando a emoção da personagem. Por sua vez, as impressões justapostas despertarão no leitor, por analogia, o efeito de mal-estar. Em primeiro lugar, porque o narrador transmite a sensação de abandono, de falta de saída, de desespero de Egon. Daí as tênues referências religiosas, tais como aceitar a tarefa como um sacrifício, a exemplo de Cristo: “Resolveu-se a virar sozinho aquele cálice até as fezes”² (CP,42), ou a irmã Madalena a auxiliá-lo nos preparativos, a exemplo daquela que acompanha os últimos passos de Cristo, a sua crucificação e testemunha a ressurreição. Além da “banderola da clausura”, próximo ao necrotério, que “brilhava como a lamparina da exposição do Santíssimo”, das velas dispostas nos peitoris das janelas (CP,43) e, ao final da tarefa, já de dia, sendo renovadas (CP,45). Esses elementos e figuras do ritual

¹ A reprodução da fotografia encontra-se em “Anexos”, no final do trabalho.

² Num outro sentido, indicando submissão às ordens recebidas e reconhecendo aí um certo desprezo do diretor na escolha dele para a tarefa, metendo-o no meio daquele “lixo humano”.

católico insinuam a procura por um certo refúgio, um amparo consolador diante do espetáculo incompreensível. Mas por serem fugazes, tais vestígios do ritual moldam-se perfeitamente àquele “lixo humano”. Entretanto, se é explicável o sacrifício de Cristo, Egon não compreende “aquele sangue dum pobre-diabo de moço (...) Esse, não. Esse não era de entender. Porque era sem finalidade, sem intenção, e como tal seu derramamento era profundamente injusto...” (CP,25-26).

A “tarefa sinistra” é uma espécie de “festa verbal”¹ adequada à sensação da personagem em luta contra o ambiente hostil, com as sensações aguçadas. A descrição do ambiente é alternada pelas representações sensoriais. Ao mesmo tempo em que as últimas denunciam a emoção da personagem, os detalhes da tarefa de Egon se assemelham às informações de relatório médico. O narrador quer impactar o leitor, daí os movimentos incessantes entre a visão panorâmica (ou o odor fétido envolvente) e o corte brusco para realçar o detalhe fisionômico ou proveniente do contato. Antes mesmo de entrar no necrotério, pode-se perceber a articulação desses níveis de percepções no jogo entre distanciamento e aproximação: a visão da “vaga brancura do necrotério todo apagado”, apesar da pouca iluminação contrapõe-se, imediatamente, ao movimento da “bandeirola da clausura” que “brilhava tão rubra como a lamparina da exposição do Santíssimo.” (CP,43). Ao mesmo tempo, Egon é envolvido pelo “cheiro de fermentação pútrida”. Antes de entrar na sala, o narrador dá conta da emoção da personagem: “chegou à porta coração batendo um pouco mais rápido, desejando vagamente expulsar tudo aquilo com um bom esguicho de vômito, encurtando a respiração para levar o menos daquele bafo hediondo e adocicado ao âmago dos seus alvéolos.” (CP,43). A reação emotivo-visceral é ampliada pela falta de luz no prédio devido a um curto-circuito, levando-o a tropeçar “num cadáver do chão”. Como se pode notar, mal entrou no necrotério, o horror penetrou-lhe pelos sentidos através do olfato e do tato.

Egon explode em impropérios e palavrões para descarregar a tensão, sai e retorna com vários pacotes de velas. E do mesmo modo que o funcionário Joaquim ia tomando uma aguardente para enfrentar a “tarefa hedionda”, Egon não pára de fumar, tentando atenuar o ar fétido que o envolvia. Mas até agora o narrador não tratou dos corpos, pois

¹ Zilly, B. “A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em *Os Sertões*” in *Manguinhos*, ed.cit., p.16.

Egon não podia vê-los. Com as velas acesas e dispostas nos peitoris das janelas expõe-se o horror da cena, ampliada pela iluminação precária: “O ar que entrava fazia tremelicar a luz dos pavios e logo aquela dança refletiu nas caras dos mortos e nas suas mãos emprestando-lhes mímica terrível, discreta e mutável.” (CP,43). Pareciam mover-se, falar, a exemplo do colega da faculdade que se suicidara, cuja lembrança suscitou imagem semelhante: “Não saí mais de perto do corpo do colega. À noite, por acaso fiquei só na sala onde ele estava exposto. Cheguei perto (...) Seus olhos entreabertos pareciam me fitar. Como que sua boca se mexia dizendo coisas de lá que não tinham som. Um instante tirei do grande medo - mas logo vi que era o tremeluzir das velas que movia sombras vivas naquele rosto defunto.” (BM,230). As mesmas “sombras vivas”, só que multiplicadas por muitas outras passam a “existir” na sala do necrotério, aumentando o “grande medo” da morte, pois “alguns piscavam” para um Egon horrorizado.

Sem método prévio de trabalho, logo dedicou-se a uma mulher negra. E, nesse momento, a “festa verbal” ganha fôlego, bastando observar o acúmulo de impressões sensitivas, como as apreendidas *pela visão*: a mulher estava “hedionda” devido ao “grau de putrefação”, sua cor era “um verde untoso, sujo”, o corpo parecia um “balão de borracha”, a “cara arrendodara-se como uma bola de futebol”, os olhos “ejetados” pareciam “chorar”, pela “inchação do coxim retroocular e tirados pelas conjuntivas viradas em bolhas d’água saniosa que escorria”, as suas “mãos” eram “maneiras” e “engordadas” pela “decomposição”, a bunda era uma “massa imensa” e “milhares de moscas” já “fervilhavam sobre aquela restolhada e cujo vôo começava a incomodá-lo”; *pelo tato*: o grau de putrefação de suas “mãos passivas” (“quanto mais podre mais moles e mais fáceis os defuntos de tirar a marca digital”) fizeram-no lembrar da “‘mão suculenta’ dos hemiplégicos”; *pelo olfato*: “bufava fumaça de cigarro”, pois “temia respirar uma daquelas imundices”; *pelo paladar*: “ou engoli-las”; *pela audição*: “ou que lhe entrassem pelos ouvidos”, como o “zumbido meio gemido” das moscas, que lhe arrepiaram os cabelos (CP,44).

É por meio do contato com a matéria mais degradada que consegue estabelecer uma “hierarquia”, equacionar um método de trabalho: “foi pelos piores que ele resolveu continuar.” (CP,44). O narrador não repete o procedimento, pois a descrição se acelera, sustentando a intensidade de enojamento da personagem por meio da descrição

vertiginosa de suas sensações: não parava de fumar e “limpava a mão no avental para não levar para o cigarro aquele molho pardo que transbordava da boca cheia e escorria dos narizes como uma aguadilha besuntando tudo, se embebendo nas roupas”. (CP,44). Neste momento, o narrador faz um corte brusco para descrever todo o conjunto: as vítimas eram de “várias idades, dos dois sexos, de todas as cores” e, em seguida, retoma novamente a sensação da personagem: “fumando até queimar os beiços e tocando as moscas”. Foi desse modo que deu cabo dos “três macabeus” da primeira maca, passando imediatamente para os da segunda. E, posteriormente, para “os inchadões do chão”. Terminando estes, dedicou-se aos “menos úmidos, os que ainda não desossaram, nos quais dominava um cheiro forte de lixo podre misturado ao das fezes pelo aumento da pressão abdominal” (CP,44). Se nesses corpos mais duros, os mortos mais recentes, as moscas não incomodavam muito, por sua vez, eles pareciam resistir: “era preciso abrir a mão com certo esforço”, “e as impresões às vezes tinham de ser repetidas”.

Terminada a tarefa, Egon “deu conta de si”, notando que já era dia. Ia apagar os restos de velas, mas decidiu renová-las “por seguro e restos de suas crenças na obras de misericórdia” (CP,45). Deixou o necrotério iluminado tanto pelas luzes do dia quanto pelas “luzes vermelhas e incongruentes” das velas acesas para quem estava ali “sem as luzes que iluminam o primeiro óbito, depois o trânsito”.¹

A visão do todo é aterradora, em primeiro lugar, porque se destacada a inumanidade ou o desamparo dos corpos amontoados no necrotério: “lixo humano”, “restolhada”, “macabeus”, “inchadões”, “número dezoito”, “faltavam só três”, “só dois, mais um e veio o último”, “ciscalhada”. Mas, por outro lado, verificam-se também poucos vestígios de humanidade: na “mão suculenta” de doentes, na menção às roupas (uns de “terno ou vestido de rua”), o fato de serem de “várias idades, dos dois sexos, de todas as cores”, além de alguns apresentarem uma certa vontade de não “perder a queda de braços” com o médico. E como se não bastasse, há ainda o recurso de termos técnicos, pertinentes

¹ É como se lhes fosse negada toda a dignidade e segurança relativa aos rituais fúnebres, restando apenas o fiapo do ritual do qual somente um homem participa acendendo velas, sem parentes, padre, choro, flores e orações, para livrar as almas das provações. Sobre o tema dos costumes fúnebres: Cláudia Rodrigues, “A cidade e a morte: a febre amarela e seu impacto sobre os costumes fúnebres no Rio de Janeiro (1849-50) in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. VI, nº 1, mar.-jun. 1999, pp.53-80. Sobre a visão da morte hoje ver: Philippe Ariès, “The Dying Patient” in *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, ed.cit., pp.227-234.

a um relatório de necrópsia ampliado: a busca por um critério metodológico para iniciar o trabalho; a razão do lacrimejar dos olhos da primeira mulher devido ao inchaço do “cochim retroocular...”; a mão dos “hemiplégicos”; a “pressão abdominal”; o conhecimento de que “os defuntos todos cagam”; o detalhe da impressão “falange por falange”; o cuidado na especificação: “impressão da mão direita do cadáver dum homem, ou mulher ou moça preta, parda, branca, aparentando tantos anos de idade” e a referência ao livro da faculdade, comentando a “liquefação da miosina” responsável pela “rigidez cadavérica”. Mas essa escrita à primeira vista neutra, ligada à instrumentalidade técnico-profissional do discurso médico, no lugar de explicar, torna-se um elemento a mais na composição dramática da cena. Ela não consegue ordenar, não consegue dar conta do “real”, não dá segurança à personagem, não consegue se sustentar, na medida em que é sempre sobrepujada por uma expressão mais contundente e de ordem emotiva. O conhecimento aqui parece não trazer nenhum consolo.

Todos esses elementos, além das descrições das impressões sensitivas de Egon, provocam, evidentemente, uma série de associações. Há o “deslumbramento” pelos efeitos gerados através da ágil sucessão de cores, decorrentes dos jogos de luz e de sombra, emprestados pela ação do vento nas velas, uma espécie de oxímoro, pois confere movimento ao que é naturalmente inerte (as “sombras vivas”), efeito também da “refeição opima” das milhares de moscas, aproximando vida e morte. Somam-se ainda o acúmulo de deformidades, de formas variadas e a profusão de odores.

As sensações são insistentemente descritas, somam-se, ainda, as observações sobre a disposição dos corpos; a pormenorização do corpo da mulher negra; a presença constante das moscas; o empapamento dos corpos e a falta de luz. Todos esses elementos, assim reunidos, induzem a tomar essa descrição como representação fiel da realidade, justamente pelo cuidado no tratamento dos pormenores. Serão eles os responsáveis por dar ao leitor a “visão” da cena e o conhecimento da emoção da personagem, levando-o a não duvidar deles: o mau cheiro dos corpos apodrecendo, a alteração emocional de qualquer um diante de tantos cadáveres, as mudanças da cor da pele, os gases que exalam do corpo do morto, os vermes que se alimentam dele, etc. Neste sentido, pode-se dizer que a utilização dos detalhes fornece uma “representação objetiva”, como se o leitor estivesse ao lado de Egon.

Os detalhes tenderiam a dar à prosa um aspecto “documental”, reforçado pelos comentários técnicos, especificamente médicos. Tudo junto parece produzir um efeito de “concretude”, que dá uma idéia profunda dessa massa anônima. Além disso, o leitor também acompanha a personagem na execução da tarefa, varando a madrugada e se surpreende “com ela” quando descobre que ao seu término já é dia, que o tempo passou. Tudo, então, parece imerso numa “integridade exterior”.¹ A atenção aos detalhes e o acompanhamento do passar do tempo convergem para a hipótese de que há aqui uma representação do tipo “realista” (pensando no realismo como movimento, como “escola”) do acontecido? Os detalhes acumulados expressam algo violento, capaz de provocar uma modificação significativa no modo de apreensão do mundo ao redor, mas a visão do todo, baseada na descrição pormenorizada, não se atém na interpretação dos detalhes exteriores. Esse preciosismo descritivo tem a sua contrapartida, e ambos sugerem uma espécie de “desarmonia universal reinante”.² Essa desarmonia é expressa, paradoxalmente, não apenas pelo excesso de detalhes, mas também pela falta, pelo silêncio em relação a muita coisa. É como se ambos - os detalhes particularizados e os silêncios - apontassem para uma realidade mais profundamente experimentada, mas que as palavras não conseguem apreender.

É interessante observar que, em oposição ao acúmulo de sensações da personagem, o narrador é avarento na descrição dos corpos dos cadáveres, pois esta não é feita na mesma proporção. Há descrição geral do ambiente, mas de cada cadáver é apenas sugerido um ou outro detalhe: a cabeça como bola de futebol da negra (que “estava hedionda”), as suas mãos engordadas, os seus olhos projetados, a sua cor. Por sinal, apenas dela o leitor tem mais informações. Os demais são pouco ou nada descritos. Eis aí um dos grandes achados desse trecho e por meio do qual ele mantém sua força. Apesar da mulher negra ter recebido uma descrição mais atenta, isso não significa que o narrador tenha feito o seu retrato. De fato, o leitor tem dela apenas alguns traços simplificados. Simplificação que com o correr da narrativa só tende a aumentar: “os inchadões”, “os menos úmidos” nos quais dominava o “cheiro de lixo podre”, os “meio duros” e, por fim,

¹ Auerbach, Erich. “A cicatriz de Ulisses” in *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, 2ª ed. revisada, São Paulo : Perspectiva, 1987, pp.17-20.

² Rosenfeld, Anatol. “Visão Grotesca” in *Texto/Contexto*, 2ª ed., São Paulo, Brasília: Perspectiva, INL, 1973, p. 63.

para terminar, apenas números em ordem decrescente. É justamente por serem “imagens” simplificada e grotescas ou sugestões decorrentes do primeiro exemplo (a mulher negra), pela carência de detalhes específicos sobre cada um dos corpos, que *cabe ao leitor todo o trabalho de complementação* dos elementos que faltam pela imaginação¹ como também e, fundamentalmente, pela reflexão. Quase tudo é sugerido pelas emoções de Egon transmitidas pelo narrador. Desse modo o leitor pode “ver” a sala do necrotério: os esboços ou as insinuações dos corpos dos anônimos são, de fato, traços precisos, cuja concisão desencadeia no leitor uma série de possibilidades “através do recurso da associação de idéias, até que se chegue na mensagem do artista.”²

Esse “deslumbramento de efeitos”, os “jogos de luz e sombra”, a exposição do “escabroso”, a “variação repentina e irregular”, a desproporção e o efeito produzido pelo disforme, são elementos presentes na chamada teoria do sublime no século XVIII³. Edmund Burke⁴ foi um de seus principais teóricos⁵. O *sublime* é alheio a qualquer conceituação porque é a “manifestação do ilimitado”, é o “negativo absoluto que é o avesso do *Logos*”. Opõe-se ao prazer simples ou positivo, produzindo um “deleite”, advindo, por exemplo, “da dor física, do perigo ou de um sofrimento qualquer”. Assim, tudo que é capaz de “incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção do que o espírito é capaz.” Para Burke, trata-se da “manifestação de um máximo”, um “abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o ‘horror deleitoso’.” A impressão mais intensa é provocada pela “idéia da morte”, mais do que a da própria dor. Ademais, o *sublime* exige “um envolvimento” do espectador, isto quer dizer, “o sentimento de perda de controle e o face-a-face com a morte.” O *sublime* é despertado por “fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas.” Desse

¹ Gombrich, E.H. “L’expérimentation dans le domaine de la caricature” in *L’art et l’illusion. Psychologie de la représentation picturale*, (trad. do inglês de Guy Durand), nouvelle éd. augmentée, Paris: Gallimard, 1987, p.420.

² Lopes, Myriam Bahia. “Corpos ultrajados: quando a medicina e a caricatura se encontram” in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. VI, n° 2, julho-outubro 1999, p.263.

³ Praz, Mario. “Uma aproximação: ‘romântico’” in *A Carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*, ed.cit., pp.37-39 (nota 15).

⁴ *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (trad. com apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky), Campinas: Papyrus e Editora da UNICAMP, 1993.

⁵ Seligmann-Silva, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” in *Leituras do Ciclo - ABRALIC*, Santa Catarina: Editora Grifos, 1999, pp.123-136. Os próximos comentários a respeito do *sublime* estarão baseados neste artigo.

modo, é o “real enquanto manifestação da morte”, que arrebatava “com uma força irresistível”.¹

Para Burke, o *sublime* aponta para “uma *realidade-como-morte*”, que se manifesta sob a figura da “privação extrema”, como no caso “das trevas, do vazio, da solidão e do silêncio”, como também sob a figura da “vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar nossa insignificância.” O *sublime* é “uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade (...) Ao invés do campo das idéias claras e distintas a estética do sublime privilegia o campo (...) que é o do obscuro e das idéias confusas, sem limites delineados.” Se Burke não vê uma relação necessária entre o feio e o sublime, diz, entretanto, que o “feio auxilia a despertar o terror.”² O *sublime* em Burke antecede o conceito “moderno do abjeto” que, segundo Julia Kristeva³, só poderia ser compreendido em sua relação com a guerra⁴ e, diferentemente do *sublime*, a “manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver”. Mas semelhante ao sublime, o abjeto está ligado à falta (“revela a falta como fundadora do ser”) que amedronta; é a manifestação de uma “ausência de limite”, significando aqui uma tendência “para baixo”⁵. O abjeto remete, portanto, ao corpo, ao “cadáver”. Segundo Kristeva, o abjeto e suas manifestações “nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites (...) A pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta.”⁶

Pode-se observar as conexões entre a “tarefa sinistra” e a estética do sublime na sua característica principal de “excesso”, cuja força ofusca, obscurecendo a mente e implicando “numa tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível”.⁷ Mas os traços da “tarefa sinistra” têm uma referência a mais, que passa pela experiência contemporânea da humanidade após a Primeira Guerra Mundial. Não se trata aqui de vincular Nava a um

¹ Idem, *ibidem*, pp.125-126.

² Idem, *ibidem*, p.126.

³ *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, 1980.

⁴ Seligmann-Silva, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” in *op.cit.*, p.133.

⁵ Diferentemente, portanto, da relação do sublime com o pitoresco, como ressalta Praz, e da “manifestação máxima” enquanto infinito e poder, que dominam o homem por inteiro e que são a “própria idéia de Deus”, que também se encontram presentes no conceito de *sublime* em Burke, segundo Seligmann-Silva, p.126.

⁶ Idem, *ibidem*, pp.132-133.

⁷ Seligmann-Silva, Márcio. “A História como trauma” in A. Nestrovsky e M. Seligmann-Silva (orgs.), *Catástrofe e Representação*, ed.cit., pp.79-83.

movimento, o expressionista, que desapareceu pela metade da década de 1930. No entanto, mais uma vez, há uma “adequação” do tom da narrativa à época em que ela se desenrola. Basta lembrar, por exemplo, o modo como a Primeira Guerra Mundial é comentada em *Balão Cativo*. Aqui o menino Pedro Nava estuda no Colégio Anglo-Mineiro, em Belo Horizonte, e tem contato com professores da nacionalidade dos combatentes: franceses, ingleses e alemães. A guerra, entretanto, *recebe o tratamento relativo ao momento*, sendo narrada preponderantemente pela ótica infantil. Sabe-se que ao longo da guerra fortaleceu-se o envolvimento da criança com o conflito. A criança tornou-se, ao mesmo tempo, veículo e alvo de propaganda tão importante quanto o adulto, através de cartazes, brinquedos, imagens edificantes da guerra em cartões postais, histórias em quadrinhos, revistas, álbuns de figuras para colecionar e livros com protagonistas infantis no cenário da guerra¹. A guerra, nesse momento das *Memórias*, está submetida à “prodigiosa faculdade de rir” (BC,191) das crianças entre dez e doze anos.

Isto não significa que o conflito não tenha “estourado” no colégio por causa da nacionalidade dos professores: “Logo entramos violentamente na Geografia e vimos a Terra se encolhendo (...) Além da Geografia foi a História que despencou brutalmente em cima de nós...” (BC,220). E disseminou-se o ódio contra os alemães, que “massacravam crianças, como Herodes. Matavam mulheres, como Átila. Incendiavam cidades, como Nero. Destruíam igrejas, profanavam cemitérios (...) e tinham crucificado na Bélgica um sargento canadiano, senhores! canadiano como o Ned Land das *Vinte Mil Léguas Submarinas*. This is what those hunns call *kultur!* dissera-nos o Jones...” (BC,220).

A referência às atrocidades faziam parte do universo das histórias das crianças e o retrato dos aliados, contrastando com o dos “bárbaros alemães”, era o de combatentes risonhos que iam para a guerra como quem vai ao “piquenique”: “As fotografias vindas de Londres e de Paris mostravam o que era aquela diversão. Alegria de homens naufragando e sendo bombardeados nas trincheiras. Alegria de permissionários, de feridos nos hospitais, de mutilados, de estropiados. Cada qual na sua farda. Conhecíamos todas, das

¹ Audoin-Rouzeau, Stéphane. *La guerre des enfants. 1914-1918: essai d'histoire culturelle*, Paris: Armand Colin, 1993.

páginas duplas do *O Tico-Tico*¹ (...) Logo o relato das batalhas navais e os nomes dos barcos invencíveis da esquadra inglesa (...) Vejo-os imensos e pesados como eu os colava nas extensões marítimas de meus álbuns de guerra (...) Exultávamos com a fotografias de revistas inglesas que o Jones exibia (...) Aquilo era guerra em que os alemães, austríacos e turcos morriam como moscas e onde os aliados sempre escapavam.” (BC,221-222).

Dois professores regressam para a Europa e morrem na batalha, o único professor alemão, de música, se suicida em seu quarto no colégio. Como se pode notar, estão aí alguns elementos do conflito (a invasão da brutalidade da guerra no ambiente infantil), como também fartas amostras da propaganda militar. Por outro lado, não se encontra nenhuma reflexão mais profunda sobre o conflito, que se chocaria com a perspectiva infantil preponderante, como se pode observar nesse trecho: “Boys! mister De Capol morreu *cagando* contra as trincheiras alemãs. Aquele português do Jones... Tinha de ser. Na sua boca, era inevitável que carregar virasse cagar. Respondemos com uma gargalhada unânime e o Jones retirou-se indignado...” (BC,222).

Evidentemente, todas as “crônicas patrióticas” das propagandas oficiais vão se chocar, posteriormente, com a divulgação dos diários dos sobreviventes e dos combatentes mortos (às vezes, impressões deixadas em bilhetes: recordações esparsas sobre as batalhas, a morte dos companheiros, encontrados ao acaso nos bolsos de seus uniformes). Nesses depoimentos, há uma sucessão inimaginável de “dor, sangue, mau cheiro, pedaços de corpos e chuva”². A imagem heróica da guerra é, pouco a pouco, destruída no contato com o terror dos soldados que regressavam e se expunham aos olhos da população civil nos desfiles e pela produção dos poucos “soldados-escritores” que voltaram vivos do campo de batalha, impregnando suas obras com a “estética da experiência direta”³. No primeiro caso, basta observar os trabalhos de Georg Grosz após 1916, quando volta de Dresden para Berlim e se espanta com a cidade tomada pelas vítimas da guerra. As mesmas telas e desenhos em que dizia ter feito uma “imagem realista

¹ Revista que “dominou a literatura infantil no Brasil” ao longo da primeira metade do século XX, cf. Wilson Martins, “Bibliotecas Brasileiras” in *A palavra escrita*, 2ª ed. ilustrada, revisada e atualizada, São Paulo: Ática, 1996, p.376 (com ilustração).

² Ferro, Marc. “Material Humano e Guerra do Material” in *História da Primeira Guerra Mundial. 1914-1918* (trad. Stella Lourenço), Lisboa, Rio de Janeiro: Edições 70, 1992, pp.142-143.

³ Idem, *ibidem*, pp.146-147 e p.138.

do mundo” e que os nazistas, em 1937, chamarão de “arte degenerada”¹: onde gordos burgueses em festa nos cabarés são observados por testemunhas esqueléticas e soldados mutilados (mas com o peito cheio de medalhas) do lado de fora e nos retratos dos políticos sem cérebro, comandados por militares e banqueiros.

O que se encontra na literatura e na pintura sobre a Primeira Guerra Mundial e na “tarefa sinistra” nas *Memórias* é a bestialidade do conflito exposta nas vítimas fatais, nos feridos, tudo representado de modo grotesco e terrível, em que o homem está no centro da carnificina e nela todos se igualam. Em geral, o necrotério é o símbolo, a imagem da decomposição mesma dos valores, onde dos corpos inertes saem os vermes, os ratos e outros animais. O espetáculo do conflito é o do aniquilamento humano, e a descrição da realidade física, da morte, passa pela atenção aos odores dos corpos, à putrefação cadavérica e pela dificuldade de encontrar uma imagem verídica mais adequada das sensações. O ponto máximo das narrativas é a descrição dos cadáveres.² A atenção se volta para as variações de cores, a ação dos gases nos corpos e para a “mecânica da morte”, ou seja, o “movimento” no corpo do mortos: o dos seres vivos que deles se alimentam e os gases exalados do corpos. No cenário da guerra, os contornos são indefinidos, as fronteiras entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte desaparecem. Os homens aí se nivelam: não há superiores nem inferiores, só uma “comunidade de sofrimento e de morte”. E, com o crescimento de poder, bélico, diminui a importância do homem individualmente, na proporção inversa do aumento do número de vítimas³. Isto significa que a arte se via impossibilitada de trazer qualquer consolo.

Como se pode notar, todos esses elementos se encontram disseminados na “tarefa sinistra”, é como se não pudesse dar forma à imagem humana vítima daquele conflito sem a incorporação de imagens, no caso, expressionistas, a fim de que a crítica à desumanização ali representada, no seu grau de impessoalidade (as vítimas nem identidade

¹ Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionisme et les arts - 1. Portrait d'une génération*, Paris: Payot, 1979, p.89 e p.92

² A princípio, a “exaltação dos cadáveres” servia para chocar o esteticismo burguês, mas logo ela se torna o espelho do próprio homem. Cf. Jean-Michel Palmier, *L'expressionisme comme revolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar, Tome I: Apocalypse et Révolution*, Paris: Payot, 1978, pp.24-25 e p.45.

³ Riegel, Léon. *Guerre et Littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la grande guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande) 1910-1930*, Nancy: Ed. Klincksieck, 1978, pp.185-239.

tinham) e na carência de detalhes (eram partes de corpos, odores fétidos), fosse assim melhor compreendida. Na “tarefa sinistra” vagam as “sombras vivas”, tão caras ao expressionismo, trata-se de um cenário de incertezas, sem ponto de vista fixo, que possa dar alguma explicação para a “irrealidade” da cena. Se as pessoas estão mortas, resta apenas descrevê-las. E esta descrição é absolutamente eloqüente (tanto pelo que expõe quanto pelo que cala), pois expressa a “história” desses anônimos, tratados pelo poder como “lixo humano”. É como se Nava precisasse produzir uma imagem que o leitor de hoje pudesse reconhecer, e essa alegoria é um outro jeito de falar da desarmonia desconcertante e incompreensível, de um passado não tão distante, como a de hoje também¹, em relação à qual não se consegue mais elaborar uma totalidade coerente. Fala de “um outro modo” de algo que vem se repetindo ao longo dos tempos, justamente porque, na perspectiva de Egon, a “verdadeira revolução”, que romperia com essa idéia de repetição (rompendo com essa herança do passado), instaurando uma nova ordem, agora irreversível, não se efetivou (GT,470).² Dai serem absolutamente pertinentes a confusão de sensações de Egon e o embaralhamento entre o seu estado de espírito e o lugar em que se encontrava, ambos reflexos de angústia e desespero. É também proposital a ausência de cores, submetidas aos contrastes secos e grossos do jogo de luzes das velas, e por todas as personagens estarem imersas num mundo de sombras, inclusive Egon. No final, fica a sensação de um “irrealismo exterior”, como se tudo fosse projeção distorcida das emoções (ou do sonho).

O cadáver em decomposição é uma alegoria, um lembrete de que todos vamos morrer, mas na cena do necrotério, ele é também a própria ruína da história³, a capacidade de destruição e morte deste tempo. Tem-se a impressão de que a decomposição se espalha por todos os lados, pois tudo está alterado: a luz é negada, os mortos têm movimento, a solidão é compartilhada pelos vermes, o mau cheiro impregnando o ar. Curiosamente, numa época de conflito armado, não há sons, o que acentua a dramaticidade da cena.

¹ Burke, Peter. “História como alegoria” (trad. Martha Steinberg) in *Estudos Avançados - USP*, (25), 1995, pp.197-212.

² A revolução é apenas insinuada como solução para a mudança dessa história que se repetiria, mas, o narrador pára nisso, não explicando o que entende por revolução. Pode-se deduzir, pelo que já foi exposto acima, que a solução talvez passasse por uma ação no cotidiano alicerçada no forte apelo ético que perpassa todo o texto, sem que isso signifique, entretanto, uma proposta de organização social.

³ Lunn, E. *Marxismo y Modernismo*, ed.cit., p.215.

Nada do ambiente externo se aproxima da turbulência vivida dentro da sala. As pessoas vivas estão justamente fora: imersas na tranquilidade homogênea da noite. É neste cenário (o do necrotério) em que se inserem Egon e as vítimas desavisadas do combate. Se, no início da tarefa, Egon parece resignado, pouco tempo após a constatação da falta de luz, esbarrando nos corpos jogados no chão, vê-se mudar qualitativamente de atitude. A tarefa tem de ser inevitavelmente cumprida. Mesmo habituado à visão dos mortos, devido à prática médica, a sua reação é de pavor e através dela se instaura a solidariedade entre o narrador, a personagem e o leitor. Mais uma vez o narrador varia o registro da prosa, aproximando-a tanto, que o leitor passa a acompanhar não somente as ações e reações da personagem, como seus pensamentos e emoções. A sensação de opressão é inevitável e vai reger toda a cena.

A inteligibilidade da cena decorre também por Egon estar imerso numa outra temporalidade: parece fazer parte, no momento em que entra no necrotério, da eternidade a que foram lançadas aquelas vítimas. Nesse mundo adverso e do qual a sistematização racional é expulsa (“seu espírito naturalmente ordenado já se inquiria por quais começar quando deu de ombros. Era indiferente” [CP,44]), Egon perde a noção do *passar do tempo* (marca da humanidade), pois não se deu conta de que trabalhara a noite toda. Perde também a noção de sua *própria existência*, pois só ao final da tarefa “deu conta de si” e, por fim, parece ter perdido ainda a *noção de realidade*, pois não sabe dizer ao certo que aquilo tudo fora um sonho (CP,46). *Fora da temporalidade, da existência e da razão humanas*, o narrador identifica Egon com os cadáveres, eles também alijados do tempo humano, da vida e sem identidade. Vítimas, todos eles, da história e da racionalidade responsável por toda aquela abominável visão, as mesmas usadas para justificar outras atrocidades. Portanto, nada mais “adequado” a essa disputa desigual entre homens do que a imagem mais aterradora, mais distorcida, sem vida, sem cor, sem luz e imersa no ar fétido.

Quando fala dos cadáveres, o narrador fala também do homem ainda “vivo” e, nesse jogo de identificações, fala do próprio leitor, pois eles (Egon e os cadáveres) funcionam como “espelhos” para o leitor. Os corpos disformes não têm identidade, não podem ser reconhecidos como cidadãos. Não passam de um amontoado anônimo (“ciscalhada”) aos olhos do poder. Transitam à margem da história e de seu tempo. E

quem, a princípio, se reconhecia como agente, quem pensa estar interferindo - como intelectual, escritor, médico - está, de fato, relegado ao mesmo espaço, à mesma cena e, portanto, à margem dessa história que o igualou àquele “lixo humano”: Egon, a princípio, também desconhecia os preparativos da ação dos revoltosos (GT,462-463). Ele parece, também, perder-se, misturando-se à massa disforme, anônima e sem identidade como nas pinturas em que as “pessoas” surgem sem rostos ou nas peças de Brecht em que os atores agem como autômatos. Ao narrador, contudo, parece caber um outro papel: o da denúncia, porque ainda lhe resta a voz e pode dizer que a modernização (era essa a mensagem dos revoltosos) não trouxe nenhuma mudança: “Era isso. Nada ia mudar. É o que ele desconfiava naquele momento em que se sentia pendurado entre dois mundos: um que ia acabar cedinho naquela manhã e outro que começaria aos primeiros tiros.” (GT,470).¹

De fato, a revolução só alterou a vida das pobres vítimas: “Dava pena tanta força, tanta beleza, tanta mocidade cortadas imbecilmente por tiro perdido no meio da confusão de Revolução de que só tirariam proveito (como se viu depois) doses iguais de uns poucos tenentes e uns poucos políticos que logo ficariam taco-a-taco com os políticos que eles vinham derrubar em nome de uma Revolução que só seria isto no nome.” (CP,35) Acentuou-se a marginalização, ampliando ainda mais os contrastes no interior da sociedade em decorrência de uma prática violenta e arbitrária², tão parecida com a do poder deposto. As autoridades, por sinal, as que estavam nos dois lados, são vistas com muita desconfiança. Essa história de mazelas é contada contra a versão triunfalista e cheia de conquistas da história oficial.³

As descrições na “tarefa sinistra” se estabelecem numa rede interminável porque são alinhavadas na matéria verbal que mistura experiência e fantasia, realidade e... fantasia? Propõem-se à imaginação dos leitores, ao mesmo tempo, instigam a sua reflexão: “esta foi por conta de certa dama [a Morte] que me acompanhou noite inteirinha.

¹ Concepção discutida a partir da década de 1970 de que o movimento de outubro não mudou significativamente o cenário brasileiro porque, economicamente, os avanços industriais estiveram em sintonia com com negócios cafeeiros. Cf. Boris Fausto, *A Revolução de 1930: historiografia e história*, 16ª ed. revista e ampliada, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

² Sobre a repressão após a conquista do poder por Getúlio ver: Paulo Sérgio Pinheiro, “Golpismo e Repressão” in *Estratégias da Ilusão*, ed.cit., pp.308-326.

³ Em 1943, Nava assinou o Manifesto dos Mineiros contra a ditadura Vargas, perdendo a posição de médico concursado no Rio de Janeiro neste mesmo ano.

Ou sonhei.” (CP,46). Ao final, o narrador sugere mais uma tensão. De um lado, ainda pululam na lembrança do leitor as imagens dos mortos - da massa anônima necessitada de identificação - e, de outro, a morte, figura personificada, como a “dama de branco”: tão ativa e, às vezes, parecendo mais viva que as pessoas, como nas imagens de Holbein.¹ A Revolução de 30 é vista então aqui “a contrapelo”. A dúvida final: “ou sonhei”, não passa de ironia, já que o sonho com o mundo real se revela um pesadelo contínuo².

O narrador quer impactar o leitor, chamá-lo a reconhecer a barbárie ao seu redor, reescrevendo a história de seu tempo com suas “verdadeiras” cores, exibindo o que insiste em ocultar-se. Se as palavras são capazes de produzir tais monstros³, são elas que mostram aqui o mundo variado, confuso, incerto, difuso e desordenado. O ambiente da plena luz (imagem do conhecimento, do que se pode ver com distinção, portanto) é que passa a estar em suspenso⁴. O ambiente de sombras abre espaço para uma outra forma de percepção: sem uniformidade, incerta, onde a imaginação se alia aos sentidos e à “certeza da porcaria transitória do que somos” (BM,80). Mas para Egon (e para o narrador) permanece um gosto “meio amargo”: “Indo ao encontro do seu diretor ele sentia-se perdido num mundo novo e desconhecido de que o pior não eram o egoísmo, a falta de fraternidade dos homens, sua crueldade, sua dureza. Pior que tudo isso era o que ele verificava como flagelo da hora que vivia. Sua falta de contemporaneidade com homens que lhe eram paralelos, coexistentes, mas em quem ele descobrira - bestificado! - outros homens da Idade Média, das antiguidades bárbaras. E era horrível, para ele, só pensar que estava vivendo, coevamente, com os antropóides das cavernas, de Neandertal e Cro-Magnon ... Eram eles que faziam daquele ruído pespontado de metralhadoras atroadoras do céu riscado daquele dia ... Eles e seus mandantes - falando em pátria - no bem bom dos seus estados-maiores.” (CP,26).⁵

¹ Holbein, Hans (o jovem) *The Dance of Death. A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulacres e historiees faces de la mort*, New York: Dover Publications, 1971.

² Depois da tarefa concluída, o diretor da Santa Casa reencontra Egon, informando-lhe que havia encontrado um meio de enviar “nossos defuntos para o necrotério do Bonfim. Você não precisava mais continuar nesse trabalho que lhe dei.” (CP,45)

³ Rosenfeld, A. “A Visão Grotesca” in *Texto/Contexto*, ed.cit., p.67.

⁴ Idem, *ibidem*, loc.cit.

⁵ Não se trata aqui de uma narrativa escrita em 1930. E deve-se mencionar o fato de que os estudos sociológicos e historiográfico dos anos 1970 abordaram o tenentismo e a Revolução de 30 como alegoria. Na verdade, o alvo em questão era a ditadura militar: período cuja escrita das *Memórias* percorre plenamente (1968-1983).

Esta imagem tão fantasiosa tem um poder de crítica profundo e a escolha deste meio de expressão não pode ser negligenciada¹. A escolha por uma imagem que é contrária aos padrões tradicionais da prosa autobiográfica; a denúncia de um mundo humano de pernas para o ar; a realidade tornada estranha pelo alto grau de deformação; a dissolução da identidade humana ali evidente e o descentramento do sujeito neste mundo mostram alguns homens como meras peças na mão do poder. A imagem tão chocante da perda da identidade (a do “lixo humano” e, no fim, a de Egon) é uma poderosa crítica, induzindo o leitor a uma nova compreensão do mundo e de si mesmo. Neste sentido, assim elaborada, ela está de acordo com a visão do homem que Nava impregna em todos os seus livros. E diz do reconhecimento necessário de nossa mortalidade - a idéia de cultivar a idéia da morte sem morbidez (CP,292), dando lugar a uma proposta de relação mais franca do homem consigo mesmo e com os demais. É sabendo da morte que se aprende a morrer e, como diz Montaigne, desse modo, desvalorizando-a. A consequência disso nas *Memórias* é a tese de que a liberdade das ações humanas deva ser compreendida dentro de uma concepção profundamente materialista da vida e, portanto, de ação no presente.

Neste lugar onde se cruzam literatura e história há que se ter um critério, como já foi dito anteriormente, que dê conta das experiências humanas, principalmente aquelas que igualam os homens: a da morte, a da dor e a do sofrimento. Se tudo é passível de ser colocado em forma de enredo - no sentido de algo feito, refigurado - corre-se o risco, por um lado, de tomar como ficção (no sentido de fingimento) a morte dos sem-terra, o sofrimentos dos prisioneiros dos campos de concentração durante a segunda guerra e as muitas vítimas desconhecidas da história. Por outro lado, a “tarefa sinistra” contribui para a compreensão da vida hoje, na medida em que se trata de uma interpretação de uma das muitas ações arbitrárias das instituições de poder no Brasil.² Pretende construir um sentido a respeito do presente e, neste aspecto, tanto a arte quanto a história estão juntas.³

¹ Francisco Foot Hardman comenta como o ocorrido em Canudos se perpetuou na memória graças a *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Cf. “Tróia de Taipa: Canudos e os Irracionais” in Francisco Foot Hardman (org.) *Morte e Progresso*, ed.cit., pp.129-132.

² Löwy, Michael. “Posfácio” in Francisco Foot Hardman (org), *Morte e Progresso*, ed.cit. p.138.

³ Como ressalta Geoffrey H. Hartman: “As convenções sociais ou literárias que a arte compartilha com o que é frequentemente chamado de memória coletiva também apresentam esse poder formal de tornar a experiência inteligível e de transmitir mesmo eventos sublimes e terríveis.” Cf. “Holocausto, Testemunho,

Considerar a arte como destituída da função de ser também uma forma de conhecimento é uma tese bem conhecida na história da filosofia ocidental¹, e este é um embate do qual as *Memórias* não escapam, em especial, por se situar numa zona intermediária, de fronteira², entre uma concepção poética herdeira das experimentações formais das vanguardas, um sentido ético profundo de preservação de algumas produções humanas, além de uma visão (que só poderia ser) particular da história de seu tempo.

¹ Quando Platão, em *A República* 605a-c, diz que a arte se preocupa em agradar e por essa razão não é uma forma de conhecimento. Mas, para Aristóteles, rebatendo Platão, não há distinção entre *mimesis* (estética) e *práxis* (domínio da ética e da política), pois a verdadeira poesia é aquela que representa a *práxis* (as ações) dos homens: “La tragédie consiste donc dans l’imitation d’une action et surtout par l’action elle imite les personnages agissant”. Aristóteles, *Art Poétique*, Paris: Garnier, s/d., p.443. Para melhor localização: *The works of Aristotle*, vol.XI, *Rhetorica e De Poetica* (ed.W.D.Ross), ch.2, 1448a-b.

² Como sugere Francisco Foot Hardman: “Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides” in *Estudos Avançados*, 10 (26), 1996, pp.293-310.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, as *Memórias* foram apresentadas segundo sua regra de conjunto, ou seja, como uma montagem, que embaralha os parâmetros da autobiografia tradicional com elementos da ordem do provável e outros, “impalpáveis”, como impressões pessoais (não apenas de Nava), histórias de ouvir dizer, sonhos, personagens e enredos emprestados da literatura, imagens da pintura e do cinema. Este pluriperspectivismo confronta-se, entretanto, com uma série de informações a respeito da vida de Nava, como a sua participação no movimento modernista mineiro, sua vida de médico. Informações postas em circulação pela imprensa, pela crítica especializada e que estão disseminadas em cada volume de suas memórias.

Ao mesmo tempo em que a sobreposição de pontos de vistas nas narrativas desautoriza uma identificação direta do tipo: “Nava viveu assim...”, “Nava era assim...”, “a família de Nava era desse jeito...”, o vínculo a um “gênero” pré-determinado induz um determinado tipo de leitura, jogando água no moinho da identificação. Mas de qual Pedro Nava as *Memórias* falam? Da personagem que tem o mesmo nome do autor, que coincidentemente nasceu em 1903 e morreu em 1984? Ou falam de um outro, cuja história de vida nos é apresentada fragmentariamente, cujos registros desbastam os limites entre o “real” e o “ficcional” ?

Do mesmo modo que as narrativas tendem a mostrar descentralização do “eu”, retiram o peso do autor como razão psicológica unificadora do texto. Isto não significa que não exista aí um anseio de guardar tudo, na medida em que qualquer produção humana degenera, assim como a própria vida. A condição de velho do narrador particulariza o tom da prosa e o trabalho da escrita desdobra-se no da memória: mistura, ao mesmo tempo e indistintamente, elementos do passado e do presente, tenta dar conta da relação diversificada da ação do homem no presente e, por fim, procura apresentá-lo como figura poliédrica, exibindo-o como um ser que se transforma com a passagem do tempo. Trata-se de uma luta contra o esquecimento do passado e do presente, assim como a construção de algo para o futuro.

Evidentemente, o modo como são articulados os variados registros nas *Memórias* apontam para quem os articula. Ao texto vincula-se, todavia, a imagem de um quebra-

cabeças, no qual uma peça vai sendo encaixada na(s) outra(s) - tanto os elementos pré-escolhidos quanto os “arbitrários”. E Nava mostra-se como um “arranjador”, um “coleccionador”, que os articula, dispensando a todos o mesmo tratamento. Trata-se de um trabalho que congrega, contraditoriamente, dois níveis: o da organização e o da gratuidade. Daí o texto ter este jeito meio “abarrotado”, meio pesadão, de quem programa fazer uma viagem com o roteiro pré-escolhido e decide, ao longo do percurso, seguir os atalhos, “perdendo tempo”.

Na leitura, entretanto, esses elementos vêm amalgamados, solicitando, ao mesmo tempo, que o leitor acredite e desconfie do narrador. Se o leitor estiver em busca da “verdade” - demanda que sempre pesa sobre a autobiografia ainda hoje - terá de fazê-lo de “fora” para “dentro” do texto, ou seja, confrontá-lo com outros discursos, quando, por exemplo, a narrativa toca em vivências coletivas. Mas essa “verificação” não retirará do texto seu caráter *ambíguo* de *ficcionalização* de “fatos reais” ou de *factualização* do “fictício”. Assim, as *Memórias* dão mostras de que uma das saídas hoje para a narração de uma história de vida, com todas as ressalvas possíveis, passa pela utilização de fórmulas comumente utilizadas pela ficção.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE PEDRO NAVA

As Memórias

Baú de Ossos; nota de Carlos Drummond de Andrade, 7ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Balão Cativo; poesias de Carlos Drummond de Andrade e José Geraldo Nogueira Moutinho, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Chão de Ferro; poesias de Alphonsus de Guimaraens Filho e Fernando da Rocha Filho, 2ªed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

Beira-Mar; poesias de Alphonsus de Guimaraens Filho e Nei Leandro de Castro, 3ªed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Galo-das-Trevas (As doze velas imperfeitas); poesias de Gastão Castro Neto e Olavo Drummond, 4ªed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

O Cirio Perfeito, 4ªed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Outros Textos de Pedro Nava

Bandeira, Manuel (org.), "Pedro Nava" in *Antologia dos Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, pp.219-233.

Pedro Nava e o Bicho Urucutum, seleção de textos e desenhos de Paulo Penido (entrevista de P.Penido a Cláudio Aguiar), São Paulo: Ateliê Editorial - Editora Giordano, 1998.

Cadernos 1 e 2, São Paulo: Ateliê Editorial - Editora Giordano, 1999.

Viagem ao Egito, Jordânia e Israel, São Paulo: Ateliê Editorial - Editora Giordano, 1998.

Livro e Artigos Médicos de Pedro Nava

Território de Epidauró, Rio de Janeiro: C. Mendes Júnior, 1947.

"Medicina e Humanismo" in *Brasil Médico-Cirúrgico*, ano VIII, nº 2-4, 1946, pp.97-102.

."Capítulos da História da Medicina no Brasil" in *Brasil Médico Cirúrgico*, 1948, pp.181-238.

."Clássicos da Medicina: Compilação e comentário de trechos hipocráticos servindo ao estudo histórico dos reumatismos através daquela coleção" in *Brasil-Médico*, vol.75, nº 10, outubro de 1961, pp.207-228.

."Discurso em Comemoração do cinquentenário de vida do acadêmico e professor Otávio de Souza" in *O Hospital*, vol.77, nº1, janeiro de 1970, pp.385-387.

."Discurso do Dr. Pedro Nava em homenagem ao professor Agenor Porto" in *O Hospital*, vol.58, nº 3, setembro 1960, pp.229-238.

."Discurso de posse do professor Pedro Nava na Academia Nacional de Medicina" in *Brasil-Médico*, abril-julho de 1957, pp.79-98.

."Discurso do Prof. Pedro Nava" in *Brasil-Médico*, vol.83, nº 5, setembro-outubro, 1969, pp.311-313.

."Homenagem a Aloysio de Castro, o Gentil-Homem da Medicina Brasileira" in *Brasil-Médico*, ns.45 a 52, novembro-dezembro de 1959, pp.11-20.

."Manoel de Valadão Pimentel, Barão de Petrópolis" in *Brasil-Médico*, vol.84, jan.fev.1970, pp.40-44.

."A Medicina de *Os Lusíadas*" in *Brasil-Médico*, vol.75, nº 8, agosto de 1961, pp.88-101.

."Nossos Mestres: Carlos Chagas" in *Brasil-Médico*, janeiro-julho de 1961, pp.57-59.

."Reumatologia: sua educação e seu ensino" in *Brasil-Médico*, vol.85, nº1, ano XX, janeiro-fevereiro de 1971, pp.18-27.

SOBRE AS MEMÓRIAS

.AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da Memória: Um Estudo sobre Pedro Nava*, São Paulo: EDUSP, 1998.

....., "Apresentação de Pedro Nava" in *Colóquio/Letras*, nº 143/144 janeiro-junho 1997, pp.250-253.

....., "Pedro Nava: o médico historiador e o memorialista" in *Novos Estudos/CEBRAP*, nº53 março 1999, pp.151-165.

- .AGUIAR, Melânia S. de (org.). “Conversa com Pedro Nava” (1982) in *Boletim/CESP* (do Centro de Estudos Portugueses da UFMG) Homenagem a Pedro Nava, v.14 nº17, jan./jul. 1994, pp.112-135.
- .ARAÚJO, Zilah Corrêa de. “Rememorar do rememorar” in Minas Gerais (*Suplemento Literário*), ano VIII, nº 343, 24/março/1973, p.6
- .ARRIGUCCI Jr., Davi. “Móbil da Memória” in *Enigma e Comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.67-111.
- .BUENO, Antônio Sérgio. *Visceras da Memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*, BH: Editora da UFMG, 1997.
- .CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*, Fortaleza: Edições da UFF, 1992.
- .CANDIDO, Antonio. “Poesia e Ficção na Autobiografia” in *A Educação pela Noite e outros Ensaio*, São Paulo: Ática, pp.51-65
- .CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. “A forma anfíbia: memorialismo em Pedro Nava” in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 -, Vol. II, 1991, pp.440-445.
- .CARDOSO, Marília Rothier. “Carta de leitor, Reflexões a partir de uma seção do arquivo de Pedro Nava” in Nádia B.Gotlib e Walnice N.Galvão (orgs), *Prezado senhor, prezada senhora*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.333-339.
- .CASTRO, Nancy Campi de e Braga, Neide Aparecida. “Nava e a escrita da memória” in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 -, vol. III, 1991, pp.255-261.
- .CHAGAS, Carlos. “Uma obra chapliniana” in Minas Gerais (*Suplemento Literário*), ano VIII, nº 343, 24/março/1973, p.6.
- .CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Dos ‘Palácios da Memória’ ao ‘Cárcere da Alma’ ” in *Revista 34 Letras*, nº5/6, setembro 1989, pp.384-395.
- .-----, “Um homem no limiar: sobre o tema da morte na obra de Pedro Nava”, *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 - Vol. III, 1991, pp.241-248.
- .COVIZZI, Lenira Marques. *Porto Inseguro: Formas Cativas de Ossos nas Linguagens das Memórias d’O Defunto. Pedro Nava*, São Paulo, FFLCH-USP, 1981 (dissertação de mestrado).
- .DIMAS, Antonio. “Memória e Pudor” in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 -, vol. I, 1991, pp.589-593.
- .DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Baú de Surpresas” in NAVA, Pedro. *Baú de Ossos, Memórias I*, 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- .EULÁLIO, Alexandre. "Pedro Nava, múltiplo, vário" in *Livro Involuntário. Literatura, História, Matéria & Modernidade* (org. C.A. Calil e M.E. Boaventura), Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1993, pp.127-128.
- FOLLY E SILVA, Beatriz et al. *Pedro Nava: tempo, vida e obra. Exposição comemorativa dos 80 anos do Poeta*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.
- .GARCIA, Celina Fontenelle. "A biblioteca de Pedro Nava, como metáfora de sua identidade" in *2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 - vol. III, 1991, pp.249-254.
- , *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*, Faculdade de Letras da UFMG, 1994 (tese de doutoramento).
- , "A biblioteca de Pedro Nava, como metáfora de sua identidade" in *2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 - vol. III, 1991, pp.249-254.
- .IGLESIAS, Francisco. "Baú de Ossos" in *Minas Gerais (Suplemento Literário)*, ano VIII, nº 343, 24/março/1973, pp.2-3.
- .LACLETTE, Jorge. "Poeta autêntico e pintor plagiário" in *Minas Gerais (Suplemento Literário)*, ano VIII, nº 343, 24/março/1973, p.9.
- .LE MOING, Monique. *A Solidão Povoada. Uma Biografia de Pedro Nava*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- .LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: Cultura e Memória em Pedro Nava*, Centro de Comunicação e Expressão de Santa Catarina da Universidade Federal de Santa Catarina, 1993 (dissertação de mestrado).
- .MINDLIN, José. "Uma boa lembrança" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (especial: Nava, baú de ossos), ano 18, nº 9, setembro de 2000, pp.27-31.
- .NUNES, Raimundo. *As entrevistas de Pedro Nava em: "do sensual ao sensitivo", "jornais, revistas e entrevistas", "Anexo 1: complemento documentário"*, in *Pedro Nava. Memória*, São Paulo: Ateniense, 1987, pp. 282-306; pp.340-384 e pp.385-415.
- .OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de. "Memórias Vitorianas - O espaço da sexualidade na obra de Pedro nava" in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 -, vol. III, pp.234-240.
- .PANICHI, Edna Regina Pugas. "Um Nava redescoberto" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (especial: Nava, baú de ossos), ano 18, nº 9, setembro de 2000, pp.38-50

-----, *O Processo Criativo e a Adjetivação de Pedro Nava na Obra Beira-Mar/Memórias 4*, Assis, Instituto de Letras, História e Psicologia da Uesp, 1987 (dissertação de mestrado).

.PELLEGRINO, Carlos Roberto. "Pedro Nava, a infância reencontrada no Baú" in Minas Gerais (*Suplemento Literário*), Belo Horizonte, ano VII, nº 318, 30/set/1972, pp.5-6

.PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *As Memórias Indiciárias de Pedro Nava; entre a história, autobiografia e a ficção*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1993 (dissertação de mestrado).

.QUEIROZ, Raquel de. "O recriador de fantasmas" in Minas Gerais (*Suplemento Literário*), ano VIII, nº 343, 24/março/1973, p.5.

.RAMOS, Tânia Regina Oliveira. "Pedro Nava: O Baú Perfeito" in *Memórias: uma oportunidade poética*, Departamento de Letras, PUC/RJ, 1990 (tese de doutoramento).

.SANTOS, Agenor Soares dos. "Francês e Francesismos em Pedro Nava" in Minas Gerais (*Suplemento Literário*), nº 728, 13/set/1980, pp4-5.

.SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*, São Paulo, FFLCH-USP, 1998 (tese de doutorado).

-----, "Nava e Proust: do escritor ao leitor" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 18, nº 1, janeiro 2000, pp.27-31.

.SÜSSEKIND, Flora. "A Página do Lado" in *Papéis Colados*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1992, pp. 253-259.

-----, "Os Mapas de Nava" in *A Voz e a Série*, Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Sette Letras, Ed.UFMG, 2000, pp.245-248.

WITKOWSKI, Ariane. "Pedro Nava ou a Renovação da autobiografia no Brasil" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (especial: Nava, baú de ossos), ano 18, nº 9, setembro de 2000, pp.15-21.

ENTREVISTAS DE NAVA

.COSTA, Miriam Paglia. "Eu votaria em branco" in *Veja* (páginas amarelas), 28 de março de 1984.

.JARDIM, Raquel. "Tão importante na Literatura Brasileira quanto Proust na Francesa" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (especial: Nava, baú de ossos), ano 18, nº 9, setembro de 2000, pp.32-37.

.PANICHI, Edna Regina Pugas. "Pedro Nava: o resgate da memória" in *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, ano 18, nº 1, janeiro 2000, pp.45-50.

.PASQUIM, ano XII, nº 635, 28/08 a 02/09 de 1981, pp.11-15.

BIBLIOGRAFIA GERAL

.ADLER, Laure. "Introdução", "O amor na alcova" e "O amor no bordel" in *Os bordéis franceses - 1830-1930* (trad. Kátia M.Orberg e Eliane F.Pereira), São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1991, pp.9-17; pp.30-37 e pp.44-67.

.ADORNO, Theodor W. "Educação após Auschwitz", "Sobre sujeito e objeto" in *Palavras e sinais: modelos críticos 2* (trad. Maria Helena Ruschel; supervisão Álvaro Valls), Rio de Janeiro: Vozes, 1995, pp.104-123; pp.181-201.

.-----, "Conferência sobre Lírica e Sociedade" e "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo" in *Textos escolhidos - Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas* (trad. José L.Grünnewald et al.), São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), pp.193-208 e pp.267-273.

.-----, "Sur Proust" (trad. V.Seroussi) in *Revue des Sciences Humaines*, nº229-janvier-mars 1993, pp.218

.AGUIAR, Flávio et al., *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*, São Paulo: Xamã, 1997.

.ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Proletários e Escravos - Imigrantes Portugueses e Cativos Africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872" in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 21, julho de 1988, pp.30-56.

.ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*, 7ªed., São Paulo: Ática, 1977.

.ALTHUSSER, Louis. *O futuro dura muito tempo; seguido de Os Fatos: autobiografias* (org. e apresentação: O.Corpet e Y.M.Boutang), trad. Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

.AMIOT, Anne-Marie. "L'humour fou d'André Breton" in *Europe*, 743 mars 1991, pp.144-159.

.AMOROSO, Maria Betânia. *A Paixão pelo Real: Pasolini e a Crítica Literária*, São Paulo: EDUSP, 1997.

.ANDRADE, Carlos Drummond de (seleção de textos). *Brasil, Terra & Alma: Minas Gerais*, Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

-, *Boitempo I*, 5ªed., Rio de Janeiro: Record, 1998.
-, *Boitempo II*, 4ªed., Rio de Janeiro: Recor, 1998.
-, *Os Dias Lindos: crônicas*, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
-, *O Observatório no escritório: páginas de diários*, Rio de Janeiro: Record, 1985.
- .ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade), 2ª ed. revisada, Rio de Janeiro: Record, 1988.
-, *Amar, Verbo Intransitivo. Idílio* (estudo e edição revisada por Telê Porto Ancona Lopes), 10ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
-, *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed., São Paulo: Martins, 1974.
-, *Cartas a Murilo Miranda (1934-45)*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
-, Mário de Andrade. *O Correspondente contumaz. Cartas a Pedro Nava. 1925-1944* (edição preparada por Fernando da Rocha Peres), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
-, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (edição crítica de Telê Porto Ancona Lopes), Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- .ANGENOT, Marc. “Dialectique et Topique (chapitre V)”, “Rhétorique (chapitre VI)”, “Structures Discursives (chapitre VII)”, “Les principaux lieux communs, illustrés par d'exemples modernes” in *La Parole Pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris: Payot & Rivages, 1995, pp.145-317; pp.383-400.
- .ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. *Crime, Sexo, Morte. Avatares da Medicina no Brasil*, Departamento de Sociologia da FFLCH/USP, 1995 (tese de doutoramento).
- .ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- .ARIÈS, Philippe. *Essais sur la mort en Occident*, Paris: Seuil, 1975.
- .ARISTÓTELES. *Art Rhétorique* (trad., intr. et notes J.Voilquin et J.Capelle), Paris: Garnier, 1944.
- .ARRIGUCCI Jr., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*, São Paulo: Livraria Editora Polis, 1979.

-, *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.
-, *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
-, *Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira*, 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
-, *O Escorpião Encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*, 2ª ed., revisada, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ASSIS, J.M.Machado de. *O Alienista*, 8ªed., São Paulo: Ática, 1981.
-, *Helena*, 16ªed., São Paulo: Ática, 1991.
-, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 13ªed., São Paulo: Ática, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira. Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (trad.Paulo Bezerra), Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARBATO JR., Roberto L. de. *Mário de Andrade: Nacionalismo e Tradição Modernista*, Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 1996 (dissertação de mestrado).
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 4ªed., São Paulo: Ática, 1988.
- BARRY, Joseph. "As últimas horas de Luís XIV" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.241-247.
- BASLEZ, Marie-Françoise et al. *L'Invention de l'Autobiographie: d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *A UDN e o Udenismo. Ambigüidades do Liberalismo Brasileiro (1945-1965)*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BENJAMIN, Walter. "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.

.-----, *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas 1* (trad. Sergio Paulo Rouanet), 4ªed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

.BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org.). *Mário de Andrade hoje*, São Paulo: Ensaio, 1990.

.-----, *Tietê, Tejo, Sena: A obra de Paulo Prado*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1994 (tese de doutoramento).

.BESNOIT, Jean-Marie. *Figures du baroque*, Paris: P.U.F., 1985.

.BLANCHOT, Maurice. “Le langage de la fiction”; “Refléxions sur le surréalisme”; “L’échec de Baudelaire”; “Les romans de Sartre”; “Notes sur Malraux”; “Gide et la littérature d’expérience” e “Regard d’outre-tombe” in *La Part du feu*, Paris: Gallimard, 1949, pp.79-89; pp.90-102; pp.133-151; pp.188-203; pp.204-207; pp.208-220.

.BLUM, Claude. *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, vol. 1 e 2, 2ª ed., Paris: Ed. Champion, 1989.

.BOBBIO, N. (et al.) “Militarismo”(G. Pasquino) in *Dicionário de Política* (trad. Pinto Cacaís et al.), Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1986, pp.748-754.

.BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (trad.Carlos Nejar), 2ª ed., Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

.BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção* (trad. Maria Teresa H. Guerreiro), Lisboa: Arcádia, 1980.

.BOSI, Alfredo. *Céu. Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, São Paulo: Ática, 1988.

.-----, “A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*” in *Estudos Avançados*, 9, (23), 1995, pp.309-322.

.-----, “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras” in *Dialética da Colonização*, 3ª ed., 1ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.308-383.

.BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velho*, São Paulo: T.A.Queiroz, EDUSP, 1987.

.BOTTÉRO, Jean.” A magia e a medicina reinam na Babilônia” in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar,1991, pp.11-37.

.BOURDIEU, Pierre. “Le capital social” in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 31 - janvier 1980, pp.2-3.

.BRAGA, Rubem. *A Casa dos Bragas: memória de infância*, 2ªed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

.BRECHT, Bertold. “Amplitude e variedade do modo de escrever realista” (trad. M.V.Mazzari) in *Estudos Avançados* 12 (34), 1998, pp.267-276.

.BRÉTON, André. “Premier manifeste du surréalisme” (1924) in *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris: Ed. du Sagittaire, 1946, pp.9-75.

.BROCA, Brito. *Naturalista, Parnasianos e Decadistas. A Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo* (projeto original de Alexandre Eulálio, organizador: Luiz Dantas), Campinas; Ed. da UNICAMP, 1991.

.-----, *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos. Vida literária e romantismo brasileiro* (prefácio de Alexandre Eulálio), São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979.

.-----, *A Vida Literária no Brasil - 1900*, Brasília: MEC, s/d.

.BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*, São Paulo: Brasiliense, 1980.

.----- e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60*, 10ªed., São Paulo: Brasiliense, 1995.

.BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil* (prefácio de Antonio Candido), 19ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

.BUCCI, Eugênio. “O assédio eletrônico” in Aduino Novais (org.) *Libertinos libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.345-367.

.BUENO, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte. Década de Vinte*, Belo Horizonte: UFMG,PROED, 1982.

.BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna. Europa 155-1800* (trad. Denise Bottman), São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

.-----, “História como alegoria” in *Estudos Avançados*, 9 (25), set./dez. 1995, pp.197-212.

.CANDIDO, Antonio. “De Cortiço a Cortiço” in *O Discurso e a Cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp.123-152

.-----, “A personagem de romance” in Antonio Candido et al. *A personagem de ficção*, 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.51-80.

....., “Estouro e Libertação”; “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”; “Inquietudes na poesia de Drummond” in *Vários Escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, pp.35-56; pp.59-87; pp.95-122.

....., “O escritor e o público” in *Literatura e Sociedade*, 6ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1980, pp.73-88.

....., “Literatura e Consciência Nacional” in Suplemento Literário de *Minas Gerais* (ed. especial do 3º aniversário), IV, nº158, 6/09/1969, pp.8-11.

....., “Literatura e Subdesenvolvimento” in *Argumento*, nº1, 1973, pp.7-24.

....., “A Revolução de 30 e a Cultura” in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, pp.181-98.

.CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Anti-Semitismo na Era Vargas* (prefácio de Antonio Candido), São Paulo: Brasiliense, 1988.

....., *Preconceito Racial: Portugal e Brasil-Colônia*, 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1988.

.CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do maravilhoso* (trad.Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina), São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.

.CARREIRA, Eduardo (org., trad. e comentários) in *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

.CARVALHO, Orlando M. “Minas Gerais” (Orlando M. Carvalho) in FLEISCHER, David V. (org.) *Os Partidos Políticos no Brasil*, v.II, Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1981, pp.67-143.

.CASTEL, André. *La Grottesque*, Paris: Le Promeneur, 1988.

.CAVALCANTI, Orlando. *Os Insurretos de 43. O Manifesto Mineiro e suas Consequências*, 2ª ed. revista e ampliada (coord. de Vladmir Luz), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

.CHALOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

....., “Diálogos Políticos em Machado de Assis” in de CHALHOUB, S. e PEREIRA, Leonardo A. de M. (orgs.), *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*, 2ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp.95-122.

.CHARCOT, J.M., RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art*, introduction de Pierre Fedida, postface de Georges Didi-Huberman, Paris: Macula, 1984.

.CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: L'histoire entre certitudes e inquiétudes*, Paris: Bibliothèque Albin Michel, 1998.

.-----, *Culture écrite et société*, Paris: Bibliothèque Albin Michel, 1996.

.-----, "Do códice ao monitor: A trajetória do escrito" (trad. Jean Briant) in *Estudos Avançados*, 8 (21), 1994, pp.185-199.

.-----, *A História Cultural. Entre práticas e representações* (trad. Maria Manuela Gallardo), Lisboa: Difel, 1987.

.----- et Hébrard, Jean. "Les imaginaires de la lecture" in *Histoire de l'édition française, t. IV, Le Livre concurrencé. 1900-1945*, Paris: Promodis, pp.529-541.

.-----, *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris: Seuil, 1987.

.-----, *Le livre en révolutions* (entretiens avec Jean Lebrun), Paris: Textuel, 1997.

.-----, "Le Monde comme représentation" in *Annales ESC*, n° 6, nov/déc. 1989, pp.1505-1520.

.-----, *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (trad. Mary Del Priore), Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

.-----, "Quatre questions a Hayden White", palestra no IEA/USP, 1995.

.COLI, Jorge, "Dos libertinos aos estóicos, ou seja, de um erotismo ao outro" in Adauto Novais (org.) *Libertinos libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.283-302.

.COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e o senso comum* (trad. Cleonice Paes Barreto Mourão) Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

.-----, "Disproportion de Proust: Les Carnets de la Recherche" in *Carnets d'Écrivains*, Paris: Éditions CNRS, 1990, pp.151-176.

.-----, *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*, Paris: Seuil, 1979.

.CONTAT, Michel (org.). *L'Auteur et Le Manuscrit*, Paris: P.U.F., 1991.

.CONY, Carlos Heitor. *O Ato e o Fato (crônicas políticas)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

.CORBIN, Alain. "Les milieux clos du réglementarisme", "L'échec du projet réglementariste" e "Le système contesté" in *Les filles de noce: misère sexuelle et prostitution (19e et 20e siècles)*, Paris: Aubier Montaigne, 1973, pp.92-99, pp.256-265 e pp.344-359.

.CORRADINI, Odaci Luiz. "Grandes Famílias e Elite 'Profissional' na Medicina no Brasil" in *Manguinhos* (História, Ciências, Saúde), vol.III, nº3, nov.1996-fev.1997, pp.425-466.

.CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves/MEC, 1979.

.DANTAS, Luiz. "As armadilhas do paraíso" in Adauto Novais (org.) *O Desejo*, 2ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.457-470.

.DARNTON, Robert. "Sexo dá o que pensar" (trad.Samuel Titan Jr.) in Adauto Novais (org.) *Libertinos libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.21-42.

.DARRIEUSSECQ, Marie. "L'autofiction: un genre pas sérieux" in *Poétique*, nº 197, 1996, pp.369-380.

.-----, *Porcarias* (trad. Rosa Freire d'Aguiar), São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

.DECCA, Edgar Salvadori de e LEMAIRE, Ria (orgs). *Pelas Margens: outros caminhos da História e da Literatura*, Campinas. Porto Alegre: Ed. da UNICAMP, Ed. da UFGS, 2000.

.DIAS, Fernando Correia. *O Movimento Modernista em Minas* (uma interpretação sociológica), Brasília: Ed.da Universidade de Brasília, 1971.

.DIBIE, Pascal. "Zorzi Baffo ou nomear as coisas" (trad. Paulo Neves) in Adauto Novais (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.183-192.

.DANA, Catherine. *Fictions pour Mémoire: Camus, Pèrec et l'écriture de la shoah*, Paris: L'Harmattan, 1998

.DARMON, Pierre. "A cruzada antivariolica" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.305-321.

.DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos* (trad. A.Carlos Piquet e Roberto Machado), Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

.-----, *A Dobra. Leibniz e o Barroco* (trad. Luiz B.L.Orlandi), Campinas: Papyrus, 1991.

.DIDI-HUBERMAN, Georges. "Charcot, l'Histoire et l'Art" in de CHARCOT, J.-M. e RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art* (suivi de *La foi guérit* de J.M.Charcot), Paris: Macula, 1984, pp.125-211.

.DIAS, Fernando Correa. *O Movimento Modernista em Minas, uma interpretação sociológica*, Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1971.

.DOSTOÏÉVSKI, Fiodor M. *Le Double* (préface d'André Green e trad. et notes de Gustave Aucouturier), Paris: Gallimard, 1990.

.DOTTIN-ORSINI, Mirelle. "A Amiga dos médicos" in *A mulher que eles chamam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle* (trad. Ana Maria Scherer), Rio de Janeiro: Rocco, 1996, pp.220-247.

.DOUBROVSKY, Serge. "Corps du texte/texte du corps e Autobiographie/vérité/psychanalyse" in *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris: P.U.F., 1988, pp.43-60 e pp.61-79.

.DRUMMOND, José Augusto. *O Movimento Tenentista. A Intervenção Política dos Oficiais Jovens (1922-1935)*, Rio de Janeiro: Graal, 1986.

.DURAS, Marguerite. *La Douleur*, Paris: P.O.L., 1985.

.ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*, São Paulo: Brasiliense, 1989.

.EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*, São Paulo, Brasília: Edições Quíron, INL, 1978.

.FÉDIDA, Pierre. "Introduction" in de CHARCOT, J.-M. e RICHER, Paul. *Les démoniaques dans l'art* (suivi de *La foi guérit* de J.M.Charcot), Paris: Macula, 1984, pp.IV-XXII.

.FERRO, Marc. "Material humano e guerra do material" in *História da Primeira Guerra Mundial. 1914-1918* (trad. Stella Lourenço), Lisboa, Rio de Janeiro: Edições 70, 1992, pp.137-153.

.FEYERABEND, Paul. *Matando o tempo: uma autobiografia* (trad.Raul Fiker), São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

.FIORIN, José Luiz. "Polifonia Textual e Discursiva" in *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. Em torno de Bakhtin*, São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7), pp.29-36.

.FONTAINE, Michael de la (et al.) "Dossiê Walter Benjamin" in *Revista da USP*, nº15, setembro/outubro/novembro 92.

.FOUCAULT, Michel. "L'écriture de soi" in *Dits et Écrits*, 1983, vol.IV (1980-1983), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, 1994, pp.415-430.

.-----, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.

.-----, “Qu’est-ce qu’un auteur?” in *Littoral*, nº 9, reprodução da conférence à la Société Française de Philosophie, le 22 février 1969, pp.3-32.

.-----, *La Naissance de la clinique*, 2ª ed., Paris: Quadrige/P.U.F., 1990.

.----- “Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao círculo epistemológico” in *Estruturalismo e Teoria da Linguagem* (trad. Luiz da Costa Lima et al.), Rio de Janeiro: Vozes, 1971, pp.9-55.

.FRANCO, Afonso Arinos de Melo e Quadros, Janio. *História do Povo Brasileiro*, vol.VI, 2ª ed., São Paulo: J. Quadros ed., 1968.

.FREUD, Sigmund. “Aspectos Arcaicos e Infantilismo dos Sonhos” (1915[1916]); “Parapraxias” (1916 [1917]), (Parte I) in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (com comentários e notas de James Strachey em colaboração com Anna Freud, assistido por Alix Strachey e Alan Tyson), Rio de Janeiro: Imago, 1969, pp.239-254.

.-----, “Cinco Lições de Psicanálise” in *Sigmund Freud* (seleção de textos de Jayme Salomão; trad. Durval Marcondes et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp.1-36 (Os Pensadores).

.-----, “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise”, vol. XV in *ESB*, 1976, pp.13-101.

.-----, “Escritores criativos e devaneios”(1908 [1907]) in *ESB*, vol. IX, 1976, pp. 147-158.

.-----, “ O ‘Estranho’ ” (1919) in *ESB*, 1976, pp.273-314.

.-----, “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) in *ESB*, vol. XI, 1969, pp.59-124.

.-----, “Moisés de Michelangelo” (1914) e “Postcript” (1924) in *ESB*, vol. XIII (1913-1914), 1969, pp.249-280.

.-----, “A Psicopatologia da Vida Cotidiana” (1901) in *ESB*, vol.VI, 1976.

.-----, “Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações sobre a Técnica da Psicanálise II)”, 1911 in *ESB*, vol.XII, 1969, pp.193-203.

.-----, “Uma criança é espancada. Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais” (1919) in *ESB*, vol.XVII, 1976, pp.223-270.

.-----, “Uma recordação da infância de *Dichtung und Wahrheit*”(1916[1917]) in *ESB*, vol. XVII, 1976, pp.183-195.

.FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala - Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*, 32ªed. (ilustrações de Cícero Dias, desenhos de Antônio Montenegro, fotografias e fac-símiles), Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

.FRIEDRICH, Hugo. "Tradition et Culture", "Le Moi", "Montaigne et la mort" in *Montaigne* (trad. Robert Rovini), Paris: Gallimard, 1968, pp.42-104; pp.220-270; pp.271-315.

.GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva: FAPESP, Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

.-----, *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro: Imago, 1997.

.GAUTHIER, Xavière. "L'oeuvre surréaliste" in *Surréalisme et sexualité* (préface de J.-B. Pontalis), Paris: Gallimard, 1971, pp.173-319.

.GAUVARD, Claude. "As doenças dos reis de França" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.231-240.

.GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

.-----, "Poétique et histoire" in *Figures II*, Paris: Seuil, 1972, pp.13-20.

.-----, "Proust à Mme Scheikévitch" in *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, pp.291-293.

.-----, "Rhétorique et enseignement" in *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pp.23-42.

.-----, "Un de mes écrivains préférés" in *Poétique*, pp.509-519.

.GIDE, André. *O Pensamento Vivo de Montaigne* (trad. Sérgio Milliet), São Paulo: Martins/ Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

.-----, *Si le grain ne meurt*, Paris: Gallimard (Folio), 1955.

.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.

.-----, *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (trad. Federico Carotti), São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

.-----, "O nome e o como. Troca desigual e mercado historiográfico" e "O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas explicações" in *A Micro-História e outros ensaios* (trad. Antônio Narino), Lisboa: Difel, 1991, pp.169-178 e pp. 203-214.

-----, "préface" de VALLA, Lorenzo, *La donation de Constantin (sur la donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère)* trad. J.-B. Giard, Paris: Les Belles Lettres, 1993, pp.IX-XXI

-----, "Unus Testis. O extermínio dos judeus e o princípio de realidade" (trad. Henrique Espada Rodrigues Lima Filho) in *Fronteiras - Revista Catarinense de História*, nº 7 (1999), pp. 7-28.

GOLDSTEIN, Norma. "O Simbolismo como ponto de partida para o estudo da poesia modernista: o veio crepuscular", "O crepuscular maior: Manuel Bandeira", "Confrontos" in *Do penumbismo ao modernismo (O primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, São Paulo: Ática, 1983, pp.3-15, pp.96-184.

-----, *Versos, Sons, Ritmos*, 12ª ed., São Paulo: Ática, 1999 (Série Princípios)

GOMBRICH, Erich. "L'expérimentation dans le domaine de la caricature" in *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* (trad. de l'anglais par Guy Durand), nouvelle éd. augmentée, Paris: Gallimard, 1987, pp.410-443.

GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura* (trad. Carlos Nelson Coutinho), 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRANJA, Lúcia. A Língua Engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história in de CHALHOUB, S. e PEREIRA, Leonardo A.de M. (org.), *A História Contada: Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*, 2ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp.67-94.

-----, Machado de Assis, *escritor em formação (à roda dos jornais)*, Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2000.

GREGES (Groupe de Recherches sur les Événements Génériques à l'Époque Symboliste - Université de Liège), "Les romans de la décadence" in *Europe (Littérature d'une fin de siècle)*, 69ª année, nº 751-752, novembre/décembre 1991, p.79.

GRÉSILLON, Almuth; LEBRAVE, J.-L.; VIOLLET, C. "Les manuscrits littéraires: le texte dans tous ses états" in *Proust à la Lettre: les intermittences de l'écriture*, Paris: Du Lérot, 1990, pp.17-41.

GUILLERM, Jean-Pierre. "Aux couleurs de la mort: variations sur la peinture et la médecine dans la critique picturale à la fin du XIXe. siècle" in *Revue des Sciences Humaines*, tome LXIX, nº 198, avril-juin 1985, pp.71-107.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. "Raça e os estudos de relações raciais no Brasil" in *Novos Estudos CEBRAP*, nº54 julho de 1999, pp.147-156.

HANSEN, João Adolfo. "Autor" in *Palavras da Crítica* (Jobin, José Luís org.), Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard), pp.11-43.

-----, "Leitura de Chartier" in *Revista de História*, Revista do Departamento de História da USP, nº 133, terceira série, 2º semestre de 1995, pp.123-129.

-----, *A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*, São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HARDMAN, F. Foot. "Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação" in Edgar Salvadori de Decca e Ria Lemaire (org.) *Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*, Campinas, Porto Alegre: Editora da UNICAMP, Editora da UFRS, 2000, pp.317-332.

-----, "Antigos modernistas" in Adauto Novaes (org.) *Tempo e História*, São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992, pp.289-305.

-----, "Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides" in *Estudos Avançados*, 10 (26), 1996, pp.293-310.

-----, "Tróia de Taipa: Canudos e os Irracionais" in HARDMAN, Francisco Foot (org.) *Morte e Progresso: Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

-----, "Pai, Filho: Caligrafias do Afeto" in *Revista USP* (Dossiê Nova História), nº23, setembro/outubro/novembro 94, pp.92-101.

-----, *Trem Fantasma. A modernidade na Selva*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HIPÓCRATES. *La consultation* (préface de Jacques Jouanna, textes choisis et présentés par Armelle Debru et traduction d'Émile Littré), Paris: Hermann, 1986.

HOLBEIN, Hans. *The Dance of Death. A complete facsimile of the original 1538 edition of Les simulachres e historiee faces de la mort*, introduction by Werner L. Gundersheimer, New York: Dover Publications, 1971.

HOBSBAWM, Eric. "A queda do Liberalismo" in *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991* (trad. Marcos Santarrita e revisão técnica Maria Célia Paoli), 2ª edição 8ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp.119-127

HUYSMANS, J.-K. *Às Avestas* (trad. e estudo crítico de José Paulo Paes), São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (trad. Johannes Kretschner), Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JACQUART, Danielle. "A medicina medieval posta à prova" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.79-83.

.JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris: Gallimard, 1978, pp.243-262.

.JOBIN, José Luis. "Paul Ricoeur: Narratividade, Leitura e Norma em *Temps et Récit*" in *Cadernos do Mestrado*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 1994, pp.5-22.

.JOLY, Robert. *Le niveau de la science hippocratique. Contribution à la psychologie de l'histoire des sciences*, Paris: Les Belles Lettres, 1966.

.KAENEL, Philippe. "Le Buffon et l'humanité. La zoologie politique de J.-J. Granville" in *Revue de l'Art*, n° 74, 1986, pp.21-28.

.KIENING, Christian. "Le double décomposé: rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Âge" in *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 50e. année, n°5, septembre-octobre 1995, pp.1157-1190.

.LAFETÁ, José Luiz. 1930. *A crítica e o Modernismo*, São Paulo: Duas Cidades, 1974.

.LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*, São Paulo: Companhia das Letras, Ed. da UNICAMP, 1993.

.LÄMMERT, Eberhard. "'História é um esboço': a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance" (trad. Marcus Vinicius Mazzari) in *Estudos Avançados*, 9 (23) 1995, pp.289-308.

.LEJEUNE, Philippe. "Autobiographie et histoire littéraire" in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, nov./déc. 1975, pp.903-936.

.-----, "Auto-genèse: l'étude génétique des textes autobiographiques" in *Genesis* (Manuscrits. Recherche. Invention. Revue Internationale de Critique Génétique), Paris: ITEM/CNRS, 1992, pp.73-83.

.-----, "Cent trente-trois lieux de Georges Perec" in *Carnet d'Écrivains*, Paris: Éditions CNRS, 1990, pp.201-253.

.-----, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris: Seuil, 1980.

.-----, "Le pacte autobiographique" in *Poétique*, n° 14, 1973, Paris: Seuil, pp.137-162.

.-----, *Moi aussi*, Paris: Seuil, 1986.

.LE GOFF, Jacques (apres.) *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.343-357.

.LEBIGRE, Arlette. "Sangrar e Purgar!" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.289-298.

.LEBRUN, François. "Os cirurgiões-barbeiros" (textos escolhidos e apresentados) in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.299-304.

.LÉONARD, Jacques. *La médecine. Entre les pouvoirs et les savoirs. Histoire intellectuelle et politique de la médecine française au XIX e. siècle*, Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1981.

....., "Os doentes imaginários" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.255-271.

.LEROY, G. "Une synthèse éclatée: art, politique et littérature dans le Surréalisme" in *La Lettre et la Figure. La Littérature et les arts visuels à l'époque moderne* (publ.W.Drost et G.Leroy), Heidelberg: C.Winter Universitätsverlag, 1989, pp.147-157.

.LEVI, Giovanni. "Les usages de la biographie" in *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 44 année n° 6, novembre-décembre 1989, pp.1325-1336.

.LEVI, Primo. *É Isto Um Homem ?* (trad. Luigi Del Re), 2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

....., *A Trégua* (trad. Marco Lucshesi), São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

.LICHTENTHALER, Charles. "La médecine hippocratique" in *Histoire de la Médecine* (trad. Denise Meunier), Paris: Fayard, 1978, pp.95-138.

.LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*, 4 vols. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

.LIMA, Luis Costa. "Persona e sujeito ficcional" in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 - vol. I, 1991, pp.114-133.

....., *Teoria da Literatura em suas fontes*, 2 volumes, 2ª edição revista e ampliada, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

.LO DUCA. "Resumen de una Historia del Erotismo" e "La nueva era" in *Historia del erotismo* (trad.Juan José Lebreli), BuenosAires: Ediciones Siglo Veinte, 1965, pp.7-17 e pp.121-153.

.LOPES, Myriam Bahia. "Corpos ultrajados: quando a medicina e a caricatura se encontram" in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol.VI, nº2, jul.-out.1999, pp.257-275.

.LOPES, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*, São Paulo: HUCITEC, 1996.

- , *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- .LÖWY, Michael. "A escola de Frankfurt e a Modernidade. Benjamin e Habermas" in *Novos Estudos CEBRAP*, nº 32, março 1992, pp.119-127.
- , *Para uma Sociologia dos Intelectuais Revolucionários. A Evolução Política de Lukács (1909-1929)*, São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- .LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance* (trad. Alfredo Margarido), Porto: Presença Editorial, s/d.
- .LUNN, Eugen. *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (trad. Eduardo L. Suárez), México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- .MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo, Análise e Documentos* (Textos de E.Bloch, H.Eisler, G.Lukács e B.Brecht), São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- .MARQUES, Vera Regina Beltrão. "Eugenia, noção de identidade. Registros do discurso médico nos anos 20" seminário apresentado in *Colóquio "Sentimento (s) e Identidade (s): os paradoxos do político"*, de 03 a 05 de maio de 1994, IFCH/UNICAMP.
- .MARTIN, Jean-Henri e CHARTIER, Roger. "Introduction" in *Histoire de l'édition française. Le Livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII siècle*, Paris: Fayard/Pormodis, 1989, pp.9-14.
- .MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira. O Modernismo (1916-1965)*, vol. 5, São Paulo: Cultrix, 1965.
- .MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris: PUF, 1996.
- .MELLO NETO, João Cabral. *Juan Miró*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, s/d.
- .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.119-130.
- , *O Tupi e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaima*, São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- .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.

.-----, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

.-----, *O Elixir do Apocalipse*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

.-----, “As idéias e as formas” e “O Gigante epistolar” in *Crítica. 1964-1989. Ensaios sobre Arte e Literatura*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp.149-162 e pp.299-304.

.MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

.MICHEAN, Françoise. “As idades de ouro da medicina árabe” in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.57-77.

.MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (trad. José Esteban Calderón et al.), México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

.MONTAIGNE, *Os Ensaios* (trad.Sérgio Milliet), São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

.MORAES, Eliana Robert. “Sade: o crime entre amigos” in Aduato Novais (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.245-254.

.MORETTO, Fulvia M.L. (org., trad. e notas). *Caminhos do Decadentismo Francês*, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

.MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Paris: Minuit, 1956.

.-----, *L'Homme et la mort*, Paris: Seuil, 1970

.MOSSÉ, Claude. “As lições de Hipócrates” in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.39-55.

.MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*, São Paulo: Ática, 1985.

.MOULIN, Anne Marie. “Os frutos da ciência” in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.91-105.

.NAGIB, Lúcia. "O império do indivíduo: uma análise de *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima" in Adauto Novais (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.303-316.

.NESTROVSKY, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000.

.NORBERG, Kathryn. "A Prostituta Libertina: Prostituição na Pornografia Francesa de Margot a Juliette" in Lynn Hunt (org.), *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800* (trad.Carlos Szlak), 1ª ed., São Paulo: Hedra, 1999, PP.241-271.

.NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, São Paulo: Ática, 1988.

.-----, "Os outros de Fernando Pessoa" in *O dorso do tigre*, São Paulo: Perspectiva, 1976, pp217-231.

.OITICICA, José. *A Doutrina Anarquista ao alcance de todos*, São Paulo: Econômica Editorial, 1983.

.OLIVEIRA, Ana M.D.C. de Miranda. *Contribuição para o estudo da ironia em Uma Campanha Alegre de Eça de Queirós*, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1990 (dissertação de mestrado).

.OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Elite Intelectual e Debate Político nos Anos Trinta*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Brasília: INL, 1980.

.ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, 9ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1994.

.PAES, José Paulo. "Sobre as ilustrações d'O Ateneu", "O art nouveau na literatura brasileira", "Augusto dos Anjos e o art nouveau", "Do particular ao universal", "O surrealismo na literatura brasileira", "As dimensões do fantástico" in *Gregos & Baianos. Ensaios*, São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 47-63, pp-64-80, pp. 81-92, pp. 93-98, pp.99-114 e pp.184-199.

.PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionisme comme revolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar, Tome I: Apocalipse et révolution*, Paris: Payot, 1978.

.-----, *L'Expressionisme et les arts - I. Portrait d'une génération*, Paris:Payot, 1979.

.PAZ, Octavio. "Constelações: Breton e Miró" e "Dois séculos de pintura norte-americana (1771-1971)" in *Convergências. Ensaios sobre Arte e Literatura* (trad. Moacir Werneck de Castro), Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.220-235.

- .PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil* (trad. Maria Júlia Goldwasser), São Paulo: Ática, 1990.
- .PEREC, Georges. *W ou a memória da infância* (trad. Paulo Neves), São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- .PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. "Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil" in *Tempo Social, Rev.Sociol.USP*, 1 (1), 1º semestre 1989, pp.29-46.
- .PERRIN, Jean-François. "La scène de la réminiscence avant Proust" in *Poétique*, nº 102, avril/1995, pp.193-213.
- .-----, "Taine et la mémoire involontaire" in *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle*, XXIIIe. année, nº 82, 1993, pp.73-81.
- .PESSOA, Fernando. *Antinoo* (trad.Luis Nogueira), Lisboa: Fenda, 1988.
- .PETIT, Lucette. "A propósito de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós" (trad. Maria Lúcia Machado) in Nadia B.Gotlib e Walnice N.Galvão (orgs), *Prezado senhor, prezada senhora*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.113-120.
- .PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius* (trad. João Paulo Monteiro), São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- .PICON, G. *Journal du surréalisme*, Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1976.
- .PIERROT, Jean. *The Decadent Imagination* (trad. Derek Coltman), Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- .PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradición" in *Anais do 2º Congresso Abralic - Belo Horizonte*, 1990 -, vol. I, 1991, pp.60-66.
- .PINEL, Delphine. "A loucura dos chilikues" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.147-156.
- .PLATÃO. *La République* in *Oeuvres Complètes* (traduction nouvelle et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau), Paris: Gallimard, 1950
- .POE, Edgar Allan. "William Wilson" (1839), "Eleonora"(1941) e "A Máscara da Morte Rubra" (1842) in *Contos de terror, de mistério e de morte* (trad. Oscar Mendes), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp.99-125 e pp.130-135.
- .POMPÉIA, Raul. *O Ateneu. Crônica de Saudades*, São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- .POULET, Georges. *L'espace proustien*, Paris: Gallimard, 1982.

.PRADO, Antonio Arnoni. 1922: *Itinerário de uma Falsa Vanguarda. A Semana e o Integralismo*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

.PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais* (trad. José Paulo Paes) São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

.-----, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e. siècle. Le romantisme noir*, (trad. Constance Thompson Pasquali), Paris: E.Denoël, 1977. Trad. bras.: *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica* (trad. Philadelpho Menezes), Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

.PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard, 1954.

.-----, *Le Temps retrouvé*, préface de Pierre-Louis Rey et Bruian G. Rogers, Paris: Gallimard, 1990.

.-----, *Sobre a Leitura* (trad. Carlos Vogt), Campinas: Pontes, 1989.

.PY, Françoise. "L'oeil sauvage: André Breton critique d'art" in *Europe*, 743, mars 1991, pp.134-143.

.QUEIROZ, Eça de. *Cartas de Eça de Queiroz*, Lisboa: Aviz, 1945.

.-----, *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, Porto: Lello, 1925.

.RAMOS, Graciliano. *Angústia*, pós-fácio de Otto Maria Carpeaux, 36ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1990.

.-----, *Infância (Memórias)*, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

.-----, *Memórias do Cárcere*, 2 volumes, 32ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.

.-----, *Vidas Secas*, 71ªed., Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1996.

.RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. *Antologia Nacional (1895-1969) Museu Literário ou Doutrina?*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1992 (dissertação de mestrado).

.REGO, José Lins do. *Usina*, 9ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

.RIBEIRO, Renato Janine. "Literatura e erotismo no século XVIII francês: o caso de Teresa filósofa" in Adauto Novais (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.219-230.

.RICOUER, Paul. "L'identité narrative" in *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXXV, n° 221, janviers-mars 1991, pp.35-47.

....., "Narrativité, Phénoménologie et Herménetique" in *L'univers philosophique*, Paris: P.U.F., 1989, pp.63-71.

....., *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990.

....., *Temps et Récit*, tome II, Paris: Seuil, 1984.

....., *Temps et Récit*, tome III. Le Temps raconté, Paris: Seuil, 1985.

.RIEGEL, Léon. *Guerre et Littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande) 1910-1930*, Nancy: Ed. Klincksieck, 1978.

.RIFATERRE, Michael. "Questões de Princípio (Primeira Parte)", "Função do clichê na prosa literária", "O estudo estilístico das formas literárias convencionais" in *Estilística Estrutural* (apresentação de Daniel Delas e tradução A.Arnichand e A. Lorencini), São Paulo: Cultrix, 1973, pp.9-193.

.RIHA, Karl. "De la Littérature en images" in *La Lettre et la Figure. La Littérature et les arts visuels à l'époque moderne* (publ.W.Drost et G.Leroy), Heidelberg: C.Winter Universitätsverlag, 1989, pp.190-205.

.ROCHE, Daniel. "Talents, raisons et sacrifice: les médecins des Lumières d'après les Éloges de la Société royale de médecine (1776-1789)" in *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 32 e. année - n°5, sept./oct. 1977, pp.866-886.

.RODRIGUES, Cláudia. "A cidade e a morte: a febre amarela e seu impacto sobre os costumes fúnebres no Rio de Janeiro (1849-50)" in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol.VI, n°1, mar.-jun.1999, pp 53-80.

.ROSENFELD, Anatol. "Mário e o cabotismo", "Reflexões sobre o romance moderno" e "A visão grotesca" in *Texto/Contexto*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 185-200, pp.75-119, pp.59-73.

.ROSEN, Elisheva. "Littérature, Autofiction, Histoire: L'affaire Dreyfus dans *La Recherche du Temps Perdu*" in *Littérature*, n° 100, déc. 1995, pp.64-80.

....., *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris: P.U.V., 1991.

.SAINT-MARTIN, Monique de. "Une Grande Famille" in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°31 - janvier 1980, pp.4-21.

.SALLES, C. Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*, São Paulo: EDUC, 1992.

.SANTIAGO, Silviano. "Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância étnica" in *Anais do 2º Congresso Abralic* - Belo Horizonte, 1990 - vol. I, pp.67-77.

.SARDUY, Severo. *Barroco* (trad. Maria de Lourdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos), Lisboa: Vega, 1989.

.SARTRE, Jean Paul. *As palavras* (trad. J. Ginzburg), 4ª ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

.-----, "O intelectual face a revolução" in *O escritor não é político?* (trad. A.Pescada et al.), Lisboa: D.Quixote, 1971, pp.9-16.

.SAUNIER, Annie. "A vida quotidiana nos hospitais da Idade Média" in *As doenças têm história*, Lisboa: Terramar, 1991, pp.205-220.

.SCHOR, Naomi. "Le détail chez Freud" in *Littérature*, nº 37 février 1980, pp.3-14.

.SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil - 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

.SCHWARZ, Roberto. "Adequação Nacional e Originalidade Crítica" in *Seqüências brasileiras: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.24-45.

.-----, "Cultura e Política, 1964-1969" in *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp.61-92.

.-----, *Duas Meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

.SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo" in *Leituras do Ciclo - ABRALIC*, Santa Catarina: Editora Grifos, 1999, pp.123-136.

.SÉNEQUE, "Lettres à Lucilius" in *Oeuvres Complètes*, tome premier, nouvelle édition revue par M. Charpentier et M. Félix Lemaistre, notice et préface para M. Charpentier, Paris: Belles Lettres, c.1885.

.SENNA, Homero. *História de uma confraria literária, o Saba Doyle. Reportagem de Homero Senna*, Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1985.

.SHAKESPEARE. *O Rei Lear* (trad. Millôr Fernandes), Porto Alegre L&PM, 2001.

.-----, *A Tempestade* (trad. Carlos A. Nunes), São Paulo: Melhoramentos, s.d.

.SINGER, Paul. "Belo Horizonte" in *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana (análise da evolução econômica de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife)*, São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1968, pp.199-269.

.SKIDMORE, Thomas. "O negro no Brasil e nos Estados Unidos" in *Argumento*, nº1, 1973, pp.25-45.

.SOARES, Pedro Paulo. "A Dama Branca e suas Faces: A Representação Iconográfica da Tuberculose" in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol.I, nº1, jul.-out.1994, pp.127-134.

.SPITZER, Leo. "Le style de Marcel Proust" in *Études de style*, Paris: Gallimard, 1970, pp.397-473.

.STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em Movimento* (trad. Maria Lúcia Machado), São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

-----, "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*, nº 3, 1970, pp.257-285.

.STENDHAL. *Vie de Henry Brulard* (édition reproduisant la totalité des croquis de l'auteur), texte établi avec introduction, bibliographie et notes par Henri Martineau, Paris: Éditions Garnier Frères, 1953.

.SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

-----, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

-----, "Cabral, Bandeira, Drummond: Alguma Correspondência" in *Papéis Alvos* (26), Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

-----, *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

.SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura* (trad. Maria Helena Pires Martins), São Paulo: Perspectiva, 1980.

.TRIMBACH, Randolph. "Fantasia Erótica e Libertinagem Masculina no Iluminismo Inglês" in Lynn Hunt (org.) *A Invenção da Pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800* (trad.Carlos Szlak), 1ª ed., São Paulo: Hedra, 1999, pp.273-308.

.TROUSSON, Raymond, "Romance e libertinagem no século XVIII na França" (trad.Paulo Neves) in Adauto Novais (org.) *Libertinos Libertários*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.165-182.

- .VERNANT, Jean Pierre. "Aspectos Míticos da Memória e do Tempo" in *Mito e pensamento entre os gregos: estudo de psicologia histórica* (trad. Haiganuch Sarian), São Paulo: Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1973, pp.71-112.
- .VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato (uma proposta de estudo sobre a memória histórica)*, Departamento de História: FFLCH-USP, 1982 (tese de doutoramento).
- .VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil, 1978.
- .VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les assassins de la mémoire. "un Eichemann de papier" et autres essais sur le revisionisme*, Paris: La Découverte, 1987.
- .VIEIRA, Yara Frateschi. *Sob o signo de bétula: Fernando Pessoa e o erotismo vitoriano*, Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989.
- .WATELET, Jean. "La presse illustrée" in *Histoire de l'édition française, du Romantisme à Belle Époque* (dir. R. Chartier e H.-J. Martin), t.III, Paris: Promodis/Fayard, 1990, pp.369-382.
- .WEIMANN, Robert. "Structure and History in Narrative Perspective: The Problem of Point of View Reconsidered" in *Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984, pp.235-266.
- .WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- .WILSON, Edmund. "Marcel Proust" e "Axel e Rimbaud" in *O Castelo de Axel (estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930)*, (trad. José Paulo Paes), São Paulo: Cultrix, 1967, pp.100-136 e pp.182-207.
- .WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray* (trad. João do Rio), Rio de Janeiro: Garnier, 1923.
- .WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música na semana de 22*, São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Ciência, Cultura e Tecnologia, 1977.
- .WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance et Baroque* (trad. Guy Ballangé, présentation Bernard Teyssède), Brionne: Gérard Monfort, 1985.
- .YATES, Frances. "Les trois sources latines sur l'art de la mémoire" e "Le llulisme comme art de la mémoire" in *L'art de la mémoire* (trad. Daniel Arasse), Paris: Gallimard, 1975, pp.13-38 e pp.188-214.
- .ZILLY, Berthold. "A guerra como painel e espetáculo. A história encenada em Os Sertões" in *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. V, nº2, julho 1998, pp.13-37.

ANEXOS



“...certa D. Alfreda, gioconda esquelética e desidratada, sempre esboçando o mistério de seu meio sorriso, pelo braço do marido nacional, pele esverdeada, beizola branca como num vitiligo e pastinha de cabelo ruim aberto ao meio. Tio Salles dava-lhes passado, criava conjecturas (amor desatinado, latrocínios, raptos, desfalques, homizios, nota falsa, concussões, fugas e homicídios...)” (BC,285)

“Dessas *dramatis personae* a nossa mais íntima era a figura do denotado comandante Otávio Briggs, oficial da marinha, famoso por ter escapado a braçadas, das matanças procedidas pelos amotinados durante a revolta de João Cândido (...) O Briggs era vermelho como um tomate, parecia um inglês com seus olhos muitos verdes e o nariz imenso, pontudo, retorcido, lustroso, móbil e susceptível como a tromba dum tapir.” (BC,286)

“E mais o alfa e o ômega da casa representados pela velha e hedionda D. Quininha e pela moça cheia de graça que tio Salles chamava de Anjo Louro. A primeira era um negócio azeitonado, adunco, dentadura dupla, olho de vidro, óculos pretos, chinó postiço e mantelete - toda manquitola dos joelhos arqueados e dos joanetes. Parecia uma montagem, parecia uma das bruxas de *Macbeth*. Tio Salles criava casos em que ela aparecia sempre de fada Caraboça. Já a segunda era lírial como as virgens, era rósea, perfumada, vernal como a Vênus de Botticelli concretizando-se na vaga. A camomila e a água oxigenada faziam de seus cabelos auréola dourada em torno da cabeça de santa. Tinha sempre o papel de Beatriz, de Ofélia ou de Laura nos romances de tio Salles.” (BC,288).

A MÃO REUMÁTICA (Sinopse)

PEDRO NAVA

MÃO REUMÁTICA — Artrite reumatóide

1

PELE

- Coloração* — Avermelhada, arroxeadada ou pálida com rubores articulares.
Vermelhidão aumentada tenar e hipotenar.
Fenômeno de Reynaud.
Pigmentação escura pardacenta do dorso das juntas e estrias palmares.
- Turgor* — Tumidez, embebição, edemas locais e difusos.
- Nutrição* — Atrofia.
- Umidade*

MÚSCULOS

- Nutrição* — Atrofia, às vezes predominando nas eminências tenar, hipotenar ou nos interósseos.
Falta de força, impotência muscular.

DISTRIBUIÇÃO PREFERENCIAL DAS ARTROPATIAS:

- Interfalangianas proximais do 2.º ao 5.º
- Metacarpo falangianas do 2.º e 3.º
- Punhos

EXCEÇÃO — Interfalangianas distais na AR psoriática.

ASPECTOS DA JUNTA: fusiforme, luxada, telescopada, anquilosada em extensão, anquilosada em flexão, *ventania cubital*.

SÍNTESE DA PATOGENIA DAS DEFORMIDADES:

Reside nos seguintes fatores: a artrite em si, com o edema periar-ticular; nas atrofias das partes moles; na atrofia e contratura dos músculos; nas aderências das cápsulas e tendões com a circunvizinhança; nas anqui-loses e destruições ósseas.

MÃO REUMÁTICA — Artrose

2

- Localizações principais { Nódulos de Heberden — interf. distais
{ Nódulos de Bouchard — interf. proximais
{ Rizartrose — art. trapezio-metacarpiana

Patogenia da localização — obscura

Etiologia — Trauma crônico do trabalho

(Dúvidas: + frequência feminina e mão Es)

Trauma crônico de movimentos contínuos como os da mímica, tiques, reações emocionais, etc.

Causas circulatórias

Argumentos a favor:

- diminuição da velocidade da circulação pela flexão patológica;
- centrifugação devido ao movimento pendular do braço (há o contrário nos pés!);
- presença constante de *arteriopatias* demonstrada por Barthoud c/ o Torotrast.

Idade — 40 em diante

Hereditariedade — efetiva

Sexo — feminino.

Localizações preferenciais — 2.º, 3.º, 5.º interfalangianas distais Es.

Nódulos de Bouchard — idênticos, localizados na interfalangiana do 1.º dedo e nas interf. *proximais* dos outros.

Problema diagnóstico dos Ns. Heberden e Bouchard: enxêrtos gotosos e alérgico — bacterianos.

Rizartroze — localização dolorosa devido à variedade de movimentos do polegar.

Tratamento — infiltrações, cirurgia.

MÃO GOTOSA

Caracteriza-se no seu aspecto multiforme pelos caracteres vindos

- da artropatia
- da destruição das extremidades ósseas
- da degradação tissular
- dos tofos.

Artropatias — De tipo inflamatório. Agudas e crônicas. Uni ou pluriarticulares.

Problema diferencial: Artropatias metastáticas, artrite reumatóide, nódulos de Heberden e Bouchard.

Destruições ósseas — acarretam desvios, luxações e telescopagens

Problema diferencial: Artrite reumatóide.

Degradação tissular — Afrouxamentos de cápsulas e tendões com *ventania cubital* como na AR.

Tojos — Precipitação tissular do bi-urato de sódio

— Podem ir até ao tamanho de uma laranja.

— Sua CIRURGIA deve ser precoce e atende à limpeza estética, é preventiva das destruições acarretadas pelo crescimento do tofo e é preventiva de sua ulceração.



Auto-retrato de Leonardo da Vinci sexagenário, realizado por volta de 1512, Biblioteca de Turim.

“O vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui (...) Hoje o pescoço encurtou, como se [a] massa dos ombros tivesse subido por ele (...) Cabelos brancos tão rarefeitos que o crânio aparece dentro da transparência que eles fazem. E afinaram. Meu moreno ficou fosco e baço. Olhos avermelhados esclerótidas 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 sombrancelhas continuam escuras e isso me gratifica (...) 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 partes moles deslizando sobre o esqueleto permanente.” (GT,56). [Grifo nosso]



“Têm duas figuras então, que vou copiar na íntegra, sem alterar nada, de tão maravilhosamente expressivas e cheias de verdade. Uma, o menino feio, cabeçudo do primeiro plano à direita. Não é preciso acrescentar nada - a própria reprodução fotográfica, má, deu sabiamente à cara do guri uma expressão precisa de burrice e uma simplicidade esquemática ao corpinho marasmado: vale ouro. Outra esplêndida: no meio da foto, uma curiboca magríssima de olho espantado meio virada de costas, com a mão direita na cabeça e a outra fincada no chão. Nela seduz aquele ar mestiço tão Brasil. Expressão aliás de todas as outras figuras.”

(Comentário de Pedro Nava sobre a foto de Flávio de Barros das mulheres e crianças após a queda de Canudos, em carta a Mário de Andrade, de 15 de janeiro de 1925, IEB-USP)

gistros que iam para o quartel federal. Isto foi feito e foi uma das coisas a decidirem a rendição dos sitiados. Só que o amigo Teixeira, seus companheiros e os chefes que tinham autorizado ou ideado a manobra estavam linda e simplesmente cometendo um típico crime de guerra. Exatamente um desses crimes que em Nurembergue deram a Ribbentrop, Streicher, Kaltenbrunner, Keitel *et cetera* os metros de corda que eles não roubaram... Mas aquilo era 1930 e a idéia do *crime de guerra* ainda não tinha sazonado seus frutos. Mas o Egon não podia falar muito porque nesse dia ele também cometeria não se pode dizer crime de guerra mas infrações ao seu sistema de jogo de que ele penitenciar-se-ia vida toda. Pela noitinha o Teixeirão reapareceu na Santa Casa a chamá-lo em nome do Cristiano Machado. Lá se bateram para a secretaria. Tratava-se da partida para Barbacena ou Juiz de Fora dum batalhão patriótico (parece que era o *João Pessoa*) a que faltavam agasalhos. O Cristiano com ar exausto reiterou ao Egon as ordens que já lhe transmitira o Teixeira. Era a de irem os dois de loja em loja requisitando capas, capotes, cobertores. Aceitando a incumbência (e poderia? ele fazer chiquê na emergência) o médico fez ao secretário suas consultas.

— Doutor Cristiano e se não quiserem? atender às requisições. E se não quiserem? abrir as casas.

A resposta veio do secretário com um dos seus sorrisos cheio de extrema doçura:

— Vocês vão fazer isto acompanhados de escolta. Se houver recalci-trância arrombem, confisquem, prendam... O Gomes vai escolher secretas e guardas de sua confiança para auxiliarem vocês.

O Egon procurou por perto sem atinar de saída pelo tal Gomes. Era o próprio Teixeira que o Cristiano chamava assim no seu vezo de dar às pessoas sempre o nome por que eram menos conhecidas. Antônio Carlos por exemplo era para ele o *presidente Ribeiro*, Washington Luís o *presidente Sousa*, Afonso Pena o *ministro Moreira* e assim por diante. Antes do Teixeira dar as suas providências o Egon sentado numa das salas que davam para o gabinete do secretário admirava-se da nova figura que via em personagens que já tinha estereotipados. O coronel Aristarco Pessoa, sem os apuros de farda que ele admirara da primeira vez que o vira, trafegava, entrava e saía em mangas de camisa, calça culote mas sem as perneiras. O coronel Cristo imutável, sempre cortês,

apenas a voz um pouco mudada: sua frase era rápida e peremptória. O aspecto da secretaria impressionava pela desordem, desleixo, papel picado pelo chão, cestas cheias, escarros, pontas de cigarros e charutos por toda parte. Afinal o Teixeira apareceu e chamou o Egon para saírem pelos fundos junto com sua matula. Andaram até princípios da madrugada pela cidade vazia e fantasmal, largas áreas sem iluminação, fios elétricos cortados pelas balas. Só uma rua por onde passaram resplandecia como se houvesse uma feira, uma festa: a rua dos Guaicurus — onde o movimento era desusado: parecia um sábado de carnaval. Era a velha desordem dos assédios: cidade em perigo, vida precária, deboche solto. Pois de loja em loja, de Bahia até Caetés, o Teixeira e o Egon requisitaram, confiscaram, arrombaram e prenderam. O Egon meio safo da vida arriscou sua perguntinha ao Teixeira:

— Afinal Teixeirãozinho, por que cargas d'água? o Cristiano lembrou-se de mim para este serviço de tira...

— Indicação minha, Egon... Pode me agradecer.

— É? Pois muito obrigado e ao contrário da fórmula, em vez de dizer "não há de quê" diga que HÁ DE QUÊ — e muito. Você quer fazer o favor de me deixar na Santa Casa?

Na Santa Casa o Teixeira entrou para um cafezinho. Foi ser tomado no serviço do Borges, numa sala do ambulatório que dava janelas para os fundos do hospital. Lá ele farejou alguma coisa no ar, disse que sentia apodre por ali. Teve logo resposta do Júlio.

— É nosso necrotério que está abarrotado há suas boas quarenta e oito horas e está começando esta fedentina. E não se consegue remoção de nenhum corpo. Você pode dar um jeito nisso? Teixeira.

— Assim que eu voltar para a secretaria providencio. Vocês terão a solução agora mesmo. Telefone logo o resultado das demarches que vou fazer...

Mal se deitou o Egon foi acordado por um chamado do Júlio Soares.

— Meu caro Egon, estou acabando de receber a resposta do Teixeira. Não podem dispor dum só veículo capaz de transportar essa defuntada do necrotério. A ordem é mandar enterrar todos nos fundos da Santa Casa, apenas tendo a cautela de tirar de cada as impressões digitais. E eu conto com você para esse serviço — porque conheço seu cuidado e seu escrúpulo de fazer bem-feito tudo de que se encarrega. E é

começar agora porque vou mandar abrir uma vala atrás entre o pavilhão Koch e o necrotério, assim que amanhecer o dia.

O Egon não respondeu logo, julgando tudo aquilo uma brincadeira do Júlio. Num esforço de penetração olhou bem o colega e nada na expressão deste — mansa e meio parada — dava a impressão de uma pilhéria. Nem ele era homem para isto. Aquilo era mesmo uma ordem. Ele podia tirar o corpo, recusar-se mas o outro esperava com tanta seriedade no rosto que o jovem médico tinha ficado calado e estava realmente perplexo.

— Então, Egon, pode ser?

— Claro que pode, mestre Júlio. E... imediatamente.

Foi até à portaria entender-se com a irmã Madalena e pedir à mesma que reunisse os objetos de que ele precisava — um avental de borracha a apanhar na maternidade, um par de luvas de Chaput a pedir à irmã Rosnata, na enfermaria do Werneck (o único que se mantinha fiel a essas luvas largonas que dão a qualquer mão a forma de pata de sapo), e que ela própria lhe arranjasse umas trinta folhas de papel, uma almofada de carimbos e que a embebesse de tinta preta. Foi ao seu quarto na maternidade, tirou o colarinho *Marvello*, a gravata, a camisa, passou avental sobre a pele e veio buscar sua bagagem com a irmã Madalena. Ainda não estava tudo reunido e ele ficou esperando e ouvindo ora mais longe ora mais perto a trituração das metralhadoras avisando a cada um que ele podia ser o próximo sorteado pelo acaso. Pensou nesse meio tempo em fazer-se acompanhar pelo prestimoso Rodolfão, pelo João Paulo, pelo Gentil Falcão, pelo Olavo Laudares — ou qualquer outro dos internos. Animou-se a isto, ia chamar um deles, ou dois, e juntos a tarefa sinistra e terrível a que ele ia se entregar viraria apenas num ato repugnante mas cheio de risos e de humor negro. Parou e refletiu. E se tudo aquilo? fosse inverossímil chalaça do Júlio ou pelo menos o Júlio querendo experimentá-lo. Desistiu e resolveu-se a virar sozinho aquele cálice até às fezes. A irmã Madalena trouxe-lhe o material pedido. Ele foi andando até o fim do corredor — fazendo render seus passos —, desceu a escada do lado do serviço do Otaviano, passou sob a *ponte dos suspiros* do corredor pênsil e embrenhou-se na treva daquele fundo de quintal. Lâmpadas fracas iluminavam o caminho, sua luz mortífera vindo dos pavilhões Semmelweis e Koch. Mais ao fundo a vaga brancura do

necrotério todo apagado. Tomou sua direção recebendo um pouco da iluminação dum poste da rua Piauí. Uma bandeirola da clausura brilhava tão rubra como a lamparina da exposição do Santíssimo. Longe ainda um cheiro de fermentação pútrida envolveu-o como uma atmosfera dentro da qual ele se manteria inescapável. Chegou à porta coração batendo um pouco mais rápido, desejando vagamente expulsar tudo aquilo com um bom esguicho de vômito, encurtando a respiração para levar o menos daquele bafo hediondo e adocicado ao âmago dos seus alvéolos. Começou a procurar o comutador tateando as paredes na altura habitual, fazendo tudo devagar porque já tropeçara num cadáver do chão. Rodou a parede pisando molezas tocando em vários pontos da linha partindo de uma altura e só na segunda volta deu com o filho da puta do circuito que foi virado várias vezes e negou luz de todas. Enguiço na eletricidade, lâmpadas fundidas, bala cortando os fios, o diabo, a puta que o pariu que fosse, mas o Egon tinha de ir buscar velas. Voltou repetindo (para lavar o peito) uma enfiada da palavra de Cambrone ou seja merda mesmo. Merda e muita merda, ora porra que os pariu! Chegou à portaria como uma fera e pediu à irmã Madalena dois pacotes de velas e duas caixas de fósforos num tom que dava a impressão de que a pobre religiosa era a culpada da falta de luz. Provido, voltou. Ao primeiro embate do cheiro ele acendeu um cigarro, verificou que trazia no bolso um maço pela metade e outro intacto e que ao menos podia acender o pito na bagana acabada. Pôs logo fogo em várias velas e dispôs-las nos peitoris das janelas altas dotadas de basculantes. O ar que entrava fazia tremelicar a luz dos pavios e logo aquela dança refletiu nas caras dos mortos e nas suas mãos emprestando-lhes mímica terrível, discreta e mutável. Alguns piscavam para o Egon que olhava horrorizado aquele lixo humano. O necrotério tinha duas mesas e em cada empilhavam-se três cadáveres. O resto no chão, no pelmel em que tinham sido despejados das macas. O Egon contou-os. Seis nas mesas com quinze nas lajes — vinte e um. E apresentavam todos os estágios de uma putrefação que vinha desde as primeiras horas do dia 4 até as recentes daquela noite que era a de 6 para 7 de outubro. Seu espírito naturalmente ordenado já se inquiria por quais começar quando deu de ombros. Era indiferente. Assim foi logo a uma negra sobre a mesa, provavelmente das primeiras a chegarem. Estava hedionda, perdera sua cor substituída por um

verde untuoso, sujo, e fora-se-lhe toda forma humana. Parecia um balão de borracha, a cara arredondara-se como uma bola de futebol que chorasse os próprios olhos ejetados pela inchação do coxim retroocular e tirados pelas conjuntivas viradas em bolhas d'água saniosa que escorria. O Egon puxou-lhe o braço direito de baixo da massa da bunda imensa e seus cabelos se arrepiaram ouvindo uma espécie de zumbido meio gemido. Notou que levantara de sua refeição opima as milhares de moscas que fervilhavam sobre aquela restolhada e cujo vôo começava a incomodá-lo. Bufava fumaça de cigarro para os lados mas temia respirar uma daquelas imundícies, ou engoli-las ou que lhe entrassem pelos ouvidos. A defunta estava num grau de putrefação que a fazia toda mole e foi com facilidade que ele tirou-lhe as impressões digitais da mão direita. Pensou que talvez fosse necessário fazer também as da mão esquerda. Mas essa também? não e que se fodessem os identificadores. Viu que quanto mais podres mais moles e mais fáceis os defuntos de tirar a marca digital. Eram muito maneiras aquelas mãos passivas engordadas pela decomposição e todas lembrando a "mão suculenta" dos hemiplégicos. Foi pois pelos piores que ele resolveu continuar. Eram os das mesas, e sem parar de fumar viu que tinha dado conta dos três macabeus da primeira. Acabava um, limpava a mão no avental para não levar para o cigarro aquele molho pardo que transbordava da boca cheia e escorria dos narizes como uma aguadilha besuntando tudo, se embebendo nas roupas (é que estavam uns de terno ou vestido de rua, outros com as camisolas das enfermarias). Havia-os de várias idades, dos dois sexos, de todas as cores, mais o verde, o lívido, o amarelo e o mordorrê da podridão. Fumando até queimar os beiços e tocando as moscas passou para a segunda mesa. Depois começou com os inchadões do chão. Terminado o primeiro pensou consigo mesmo — um terço de tarefa cumprida. Vamos meter os peitos. E metia as mãos. Passara para os menos úmidos, os que ainda não dessoravam, nos quais dominava um cheiro de lixo podre misturado ao das fezes empurradas pelo aumento da pressão abdominal. Os defuntos todos cagam. Mais difíceis alguns ainda meio duros e era preciso abrir a mão com certo esforço até poder passar a tinta nos dedos e aplicar falange por falange sobre a folha de papel em que ele punha logo a nota: impressões da mão direita do cadáver dum homem, ou mulher ou moça preta, parda, branca, aparen-

tando tantos anos de idade. Pela ordem de colocação dos corpos descarregados no chão o Egon viu que começava a chegar aos recentes. As moscas que tinham voltado em maioria a fervilhar sobre os mais fezandês eram mais raras em torno dele, mas o trabalho era cada vez mais difícil pela rigidez cadavérica começando a passar. Ele lembrava seu Vibert: liquefação da miosina, ou no seu apogeu: coagulação da miosina. Estes pareciam ter uma intenção de teima como se resistissem e não quisessem perder aquela queda de braços, aquela tomada de munhecas. Era preciso força e as impressões às vezes tinham de ser repetidas. Mas ele já estava no número dezoito de sua conta, portanto acima de dois terços da tarefa, faltavam só três, só três, agora só dois, mais um, e veio o último. O Egon aí deu conta de si e viu que já estava trabalhando no dia que começava. Podia apagar os cotocos das velas. Ia fazê-lo quando lembrou que aquela ciscalhada estava ali sem as luzes que iluminam primeiro o óbito, depois o trânsito. Riu amargamente, deu de ombros, mas por seguro e restos de suas crenças nas obras de misericórdia renovou as velas e quando saiu do necrotério deixou suas luzes vermelhas e incongruentes ardendo dentro dos clarões do dia que nascia. Olhou o céu. Nem uma nuvem. Céu da Úmbria. Céu dos países azuis do Mediterrâneo. Quando atravessava o jardim de entre Werneck e Libânio viu que o Júlio vinha em sua direção, um belo sorriso de alívio no rosto.

— Ia chamar você, Egon. O Teixeira acaba de telefonar que vai mandar um caminhão para levar nossos defuntos para o necrotério do Bonfim. Você não precisa mais continuar nesse trabalho que lhe dei.

— Só que já o terminei, meu caro Júlio, e estão aqui os protocolos de cada defunto com suas impressões digitais...

— Ora esta, Egon. Você me desculpe e muito obrigado. Mas muito obrigado mesmo!

— E tem de quê! — respondeu o médico com as mesmas palavras que usara para o Teixeira quando este o indicara para o trabalho de tira.

Mas viver aquela noite não tinha sido? uma experiência única na sua vida de médico. Fora. E grande, de primeira grandeza.

— Vamos agora a um cafezinho, Egon.

— Não, Júlio, café depois. Primeiro um banho com toda a água da Santa Casa para me lavar dos contatos que eu tive esta noite.

Tomou-o no banheiro do corredor. Ensaboou-se duas, três vezes. Mudou toda a roupa, trocou os sapatos. Mas persistia dentro dele um cheiro inescapável que era a memória das mucosas de seu nariz. Nem pediu o café com leite de todas as manhãs. Foi direto ao botequim da esquina.

— Valerinho amigo. Um martelete valente de pinga pra mim.

— A essa hora? doutor. Quéquiôve?

— Obrigado, nego. Esta foi por conta de certa dama que me acompanhou noite inteirinha. Ou sonhei. Agora sim! um café com leite daqueles e com essas brevidades sequinhas que sua senhora sabe fazer... Não sei por quê, estou achando o dia lindo e a vida boa, Valério...

— O senhor quer brincar? comigo, doutor. Vida boa? com esse tiro-têio todo. Olha só o ronco. Parece oficina de costura com todas as máquinas trabalhando...

— Cada um sabe de si, Valério...

— E Deus de todos, doutor...

O Egon estava de se não ter nas pernas. Não dormira um instante a partir do momento em que estivera socorrendo o garoto baleado e depois fora aquela noite de raspar agasalhos na cidade e depois necrotério até o dia raiar tirando impressão digital de defunto. Para nada. Retomou a Santa Casa evitando sua fachada de vez em quando batida de uma bala. Atravessou a rua correndo e penetrou pela maternidade. Depois de ultrapassar a enfermaria do Werneck tomou o corredor central disposto a encostar-se um pouco num dos colchões do chão da sala de espera do corredor. Justamente à frente dela estava o Júlio no meio de um grupo de colegas excitados. Foi logo chamado por eles. O Egon teve a intuição de que não poderia descansar nem uma hora que fosse. Estava escrito. Tinham acabado de telefonar da Secretaria do Interior avisando de que "há vinte minutos passara uma formação de aeroplanos sobre Lafaiete". O Egon sentiu um baque no peito e quase gritou.

— Há vinte minutos em Lafaiete... Então estão chegando, estão sobrevoando Belo Horizonte. E nosso hospital é vizinho do quartel do 5.º e se eles bombardearem ele podemos muito bem apanhar umas sobras!

Desta vez era sério e as bombas seriam um perigo ainda maior que o representado pelas metralhadoras. Desceram para o jardim do lado, instalaram-se perto da caixa-d'água e em silêncio ficaram escutando o céu. Primeiro foi um zumbido como o de enxame de abelhas, depois, logo depois, o ronco dos motores e dois aviões vindos dos lados do pico passaram um mais alto e um mais baixo sobre as suas cabeças e logo sumiram para os lados do Prado Mineiro. Depois a repetição primeiro do zunzum distante, o ronco forte de motor em pouca altura e passou o terceiro aparelho. Logo o hospital se preparou e alertou para receber número de feridos excepcional. Reinava nos corredores o mesmo ambiente da madrugada de 4. Uns conversavam mais alto e excitadamente, outros mantinham-se calados. Cada qual que fumasse mais cigarro aceso em cigarro. Mas o tempo foi passando, um silêncio enorme abateu-se sobre Belo Horizonte — as próprias metralhadoras do Doze e da polícia, suas rajadas paralisadas e cada lado tentando ver que aviões seriam aqueles e com quem estariam. Meia hora, quarenta minutos, uma hora depois recomeçaram as salvas mais claras das metralhadoras leves e as mais graves das metralhadoras pesadas e os altos céus da Úmbria não foram mais cortados por motores à nossa vista. Isto é tudo o que eu assisti do "bombardeio aéreo" de Belo Horizonte. O resto me foi contado pelo Teixeira. Dos três aparelhos dois eram pilotados por oficiais decididos a aderirem ao movimento e o terceiro por tripulação situacionista e pró-Barbado. Os dois primeiros que tinham passado eram — o mais rasante de vôo — dos que queriam aterrissar e aderir e o mais alto a sobrevoá-lo desconfiado. Realmente deu sua aterragem parece que no Prado Mineiro sob as rajadas de metralhadora disparadas pelo outro. O terceiro que víamos passar da Santa Casa também aterrissou sem nenhum contratempo. Quanto ao fiel ao governo da república, tomou alturas, velocidade e atirou duas bombas, pelo ponto onde caíram, destinadas uma ao palácio da Liberdade e outra à Secretaria de Segurança. Sim, estes deviam ser os alvos porque a primeira caiu justo dentro do tanque de lavar roupas do terreiro do palacete Dantas. Furou-lhe o fundo, lá ficou encravada. Tempos depois foi arrancada e a família Dantas pôde reintegrar sua bela residência da esquina da praça com a avenida Cristóvão Colombo. A segunda enterrou-se no chão fofo de um canteiro defronte da Secretaria de Segurança: Soldado afoito foi lá, de-