

JULIO DE SOUZA VALE NETO

O MODERNISTA NO ANTIQUÁRIO:

PEDRO NAVA, AS *MEMÓRIAS* E O MODERNISMO

**Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, para a obtenção do Título de Doutor
em História e Teoria Literária na área de
Literatura Brasileira.**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

**CAMPINAS
2011**

Unidade BCCL
T/UNICAMP
Cutter _____
V. _____ Ed. _____
Tombo BC 90683
Proc. 16-130-2011
C _____ D X
Preço R\$ 11,00
Data 20/24/2011
Cód. tit. 121076

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

V242m	Vale, Julio. O modernista no antiquário : Pedro Nava, as memórias e o modernismo / Julio de Souza Vale Neto -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.
	Orientador : Antonio Arnoni Prado. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
	1. Nava, Pedro, 1903-1984 - Crítica e interpretação. 2. Escritores brasileiros - Biografia. 3. Modernismo brasileiro. I. Prado, Antonio Arnoni, 1943-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
	cqc/iel

Título em inglês: The modernist writer in the antiquary : the Pedro Nava's memories and the modernism.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Nava, Pedro, 1903-1984 - Criticism and interpretation; Brazilian authors- Biography; Brazilian modernism.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

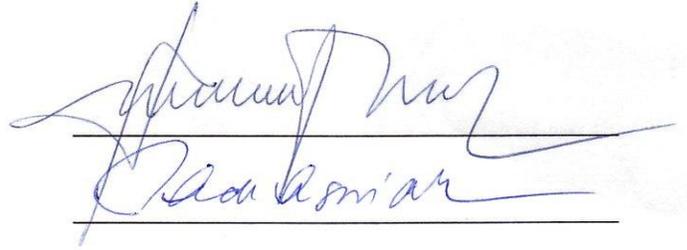
Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (orientador), Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, Profa. Dra. Gênese Andrade, Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça e Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas.

Data da defesa: 14/02/2011.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

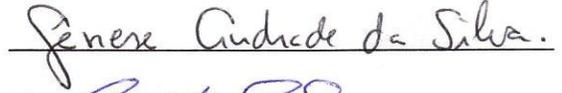
BANCA EXAMINADORA:

Antonio Arnoni Prado



Handwritten signature of Antonio Arnoni Prado in blue ink, written over a horizontal line.

Joaquim Alves de Aguiar



Handwritten signature of Joaquim Alves de Aguiar in blue ink, written over a horizontal line.

Genese Andrade da Silva



Handwritten signature of Genese Andrade da Silva in blue ink, written over a horizontal line.

Alcides Celso Oliveira Villaça



Handwritten signature of Alcides Celso Oliveira Villaça in blue ink, written over a horizontal line.

Vilma Sant'Anna Arêas



Handwritten signature of Vilma Sant'Anna Arêas in blue ink, written over a horizontal line.

Maria Betânia Amoroso

Antonio Sérgio Bueno

Maria de Lourdes Eleutério

IEL/UNICAMP
2011

À memória de meu amigo André Silva (1975-2008)

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa contou com o apoio inestimável de várias pessoas, sem as quais tudo teria sido mais difícil, talvez inviável. Começo por meus pais, Antonio e Yara, que desde sempre me deram todo o tipo de suporte (emocional, motivacional, financeiro), sobretudo nos momentos mais difíceis. O mesmo vale para o meu orientador, Prof. Antonio Arnoni Prado. Desde o mestrado, nunca deixei de contar com o seu estímulo e confiança permanentes – inclusive em momento de delicada cirurgia, assinando papéis em pleno pós-operatório. Isto dá bem a medida de seu engajamento neste trabalho, beneficiado ainda por um convívio intelectual e pessoal dos mais enriquecedores.

Devo também, ao professor Joaquim Aguiar, um agradecimento especial. Acompanhando minhas pesquisas sobre Nava desde o mestrado, pude me beneficiar de sua presença de vários modos – a começar, ainda à distância, pela leitura iluminadora de seu livro sobre as *Memórias*, para depois, mais de perto, contar com a sua pronta solicitude sempre de que precisei (isto inclui ajuda bibliográfica, eventuais contatos com terceiros, participação em meu exame de qualificação e na defesa de mestrado e, mais recentemente, as sugestões muito importantes de sua arguição, em novembro de 2009, também no exame de qualificação da primeira versão deste texto). Por este último motivo, devo ainda agradecer à professora Maria Betânia Amoroso, cuja leitura daquela versão colaborou, sem dúvida, para o teor dos reparos e do desenvolvimento interpretativo aqui delineado.

Ao dr. Paulo Penido, sobrinho de Pedro Nava, pela pronta autorização para consultar o acervo de Nava (na verdade, parte da vasta epistolografia de Mário de Andrade) depositado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na USP. Aproveito, ainda, para agradecer aos funcionários da mesma instituição, assim como os da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde pude contar, em julho de 2008, com a solicitude de seus membros. Pelo mesmo motivo, vai aqui o meu muito obrigado aos funcionários da biblioteca do IEL e, em fase mais avançada da pesquisa, da Biblioteca Central da Unicamp.

À Fapesp, pela bolsa arduamente conquistada (e depois, inclusive, estendida por mais um ano, pelo qual agradeço especialmente). Mais restritamente, ao parecerista anônimo, cuja presença, contudo, foi sempre visível e enriquecedora.

Ao prof. Alexandre Soares Carneiro, pela pergunta casual num encontro fortuito, sábado à tarde, numa livraria Saraiva: “Você já leu alguma coisa do Pedro Nava?” Fui à estante e comecei a folhear *Baú de Ossos* (a rigor, ainda não terminei).

Aos amigos, por tudo. À minha esposa, Cris. Às minhas gatas, Cuca e Catharina (porque quando se esparramam sobre os meus papéis, em pleno uso, muito estranhamente mais ajudam do que atrapalham a escrita).

RESUMO

Este estudo pretende compreender as *Memórias* de Pedro Nava enquanto um produto tardio do movimento modernista. Para isto, investiga especialmente as relações desta obra com o modernismo de Mário de Andrade, de cujas ideias o memorialista julga-se devedor. Progressivamente, a análise encaminha-se de modo a demonstrar as peculiaridades da obra de Nava, notadamente a sua atração pela literatura *fin de siècle* e, sobretudo, a sua peculiar concepção de tempo – traço mais visível quando comparada à obra de outros colegas de movimento, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes (outros memorialistas tardios) ou ainda Oswald de Andrade. Esta peculiar concepção de tempo colaborará para, na "Conclusão" do trabalho, compor a feição *tardia* do ciclo naviano, então entendido numa chave saidiana (isto é, de acordo com Edward Said em *Estilo Tardio*). Com isto, espera-se justificar, mais especificamente, a posição insular das *Memórias* no contexto do modernismo brasileiro.

ABSTRACT

This work examines the Pedro Nava's *Memórias* as a late product of the Modernist movement. In this sense, we study the relationship of this text with the Modernism conceived by Mario de Andrade (whose ideas have influenced a lot Nava in the 20s). Subsequently, the analysis aims to demonstrate the peculiarities of Nava's *Memórias*, highlighting the importance of Symbolist-Decadent movement and the peculiar concept of time proposed in this memorial narrative. In the latter case, the *Memórias* are compared with other modernist works: late memoirists as Carlos Drummond de Andrade and Murilo Mendes (besides, in another chapter, Oswald de Andrade's poems) illustrate this critical path. In the "Conclusion", this peculiar conception of time is important to understand this memories as *late* work (according to the ideas of Edward Said in his book *On Late Style*). This is intended to describe the insular position of Nava's *Memórias* in the context of Brazilian Modernism.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
I. PRIMEIROS PASSOS.....	9
1.1 Nava, jovem modernista	11
1.2. A Revista.....	19
1.2.1 O Nacional e o Universal.....	19
1.2.2 França: Totem e Tabu	24
II. MÁRIO DE ANDRADE OU “O SAPATO QUE CALCEI”	31
2.1 “Voumemborismo”	33
2.1.1 Voumemborismo modernista.....	33
2.1.2 Voumemborismo naviano.....	37
2.2 “Despersonalizar”	67
2.2.1 O eu e o nós de Mário e Drummond.....	69
2.2.2 O eu e o nós nas Memórias	74
2.2.2.1 A incontornável “inscrição do privado”	78
2.2.2.2 O eu diluído.....	87
2.2.3 O eu e o nós de Mário, Nava e Drummond	97
2.3. Dois Enciclopedistas	103
III. OUTROS CALÇADOS NO RASTRO DAS <i>MEMÓRIAS</i>	139
3.1 Dois Livros De Cabeceira.....	141
3.1.1 A cabeceira de Proust.....	144
3.1.2 A cabeceira de Euclides	152
3.1.2.1 A verdade enquanto amostra.....	155
3.1.2.2 A verdade enquanto ciência	157
3.1.2.3 <i>A verdade enquanto invenção</i>	162
3.1.3 Duas Cabeceiras, Uma Cabeça: Mário de Andrade.....	171
3.2 Emanações do longo fin-de-siècle belorizontino.....	185
3.2.1 Baudelaire & Cia. no “barroco” das Memórias	185
3.2.2 O Decadentismo ou a “porcariada jeanmoreasiana, huysmaniana e wildiana”	202
IV. “SEGUINDO NO MEU PRÓPRIO RASTRO”	223
4.1 “O Velho e o Relógio”	225
4.1.1 A obra, a sala de visitas e a “biblioteca fabulosa”	225
4.1.2 O reto caminho contra a linha reta.....	243
4.2 Memorialismo Em Três Tempos	257
4.2.1 Drummond ou de volta para o presente	259
4.2.2 Murilo Mendes ou o presente eterno	275
4.2.3 Pedro Nava ou o presente antiquário	282
4.3 Autorretrato, Antirretrato: a cidade entre duas “poéticas da radicalidade”	299
4.3.1 O olho da cidade	299
4.3.1.1 Oswald e a cidade-metonímia.....	299

4.3.1.2 Oswald e a cidade-transparência.....	303
4.3.2 O olhar contra a cidade	310
4.3.2.1 Conterrâneos de desterro: Mário, Nava e Anatole.....	319
V. CONCLUSÃO	331
5.1 As Memórias como “fruto tardio do movimento modernista mineiro”	333
BIBLIOGRAFIA	367

NOTA: Como já é habitual nos estudos sobre as *Memórias*, adotou-se o sistema de siglas nas citações dos diferentes volumes da série. Seguem-se, então, as respectivas abreviaturas:

(*B.O.*) *Bau de Ossos*, São Paulo, Ateliê/ Giordano, 1999; (*B.C*) *Balão Cativo*, São Paulo, Ateliê/ Giordano, 2000; (*C.F.*) *Chão de Ferro*, São Paulo, Ateliê/ Giordano, 2001; (*B.M.*) *Beira- Mar*, São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2003; (*G.T.*) *Galo-das-Trevas*, São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2003; (*C.P.*) *O Círio Perfeito*, 5ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2004.

*Vou escolher meu sapato
E andar do jeito que eu gosto.*

(Raul Seixas, “*Sapato 36*”)

INTRODUÇÃO

Este trabalho constitui uma primeira tentativa sistemática de compreender as *Memórias* de Pedro Nava, seguindo a sugestão de Davi Arrigucci Jr., como um “fruto tardio do movimento modernista mineiro”. Neste propósito, o termo forte deve ser, na verdade, “sistemática”. De fato, a relação com o movimento, bem como o caráter temporão da obra, já foram abundantemente referidos pela fortuna crítica, como se verá, mesmo sumariamente, a seguir. As associações, entretanto, gozavam sempre de um estatuto algo lateral nos estudos em que se inseriam. E é esta lateralidade que se pretende, aqui, alçar ao centro da interpretação.

As entradas possíveis para um tal projeto, desnecessário dizer, são variadíssimas. Movimento de complexidade e multiplicidade ímpares, o modernismo impõe ao crítico, logo de saída, uma atordoante variedade de estilos, nomes, obras e propostas. Como projetar, sobre um quadro tão diversificado, um escritor, por si só, também “múltiplo e vário” - como o definiu, certa vez, Alexandre Eulálio?

A necessidade de recorte, com a qual todo crítico fatalmente deve lidar, impunha-se portanto, aqui também, com considerável urgência. Mas, reitere-se, não se começava do zero – e isto já começava a recortar convenientemente (embora nem sempre pacificamente) o objeto. Davi Arrigucci Jr., por exemplo, enxergava na língua das *Memórias* uma espécie de correspondente tardio da “língua brasileira” de Mário de Andrade – a cujo embasamento teórico Nava assistiu de camarote, poder-se-ia dizer, recebendo em carta do paulista, em 1925, minuciosas e quase inaugurais considerações a respeito. Antonio Candido tratou, bons anos antes, de contextualizá-las na onda memorialística dos velhos modernistas dos anos 70 – Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes figurando, neste esquema, como

os mais imediatos e ilustres companheiros de viagem. E José Maria Cançado, por seu turno, começava a falar numa dada reconfiguração do modernismo mariodeandradino – sobretudo no âmbito do nacionalismo, cujo teor lhe parecia, no ciclo naviano, bem mais arejado do que na obra de Mário, podendo-se propor, inclusive, como típica da inclinação literária vigente neste memorialismo, uma dada “desterritorialização” (logo se vê, refratária aos limites, por definição, impostos pelo “nacional”)¹.

Nenhuma destas incursões críticas foi desconsiderada no recorte deste trabalho. Elas próprias, em alguma medida, tornam-se também objeto desta pesquisa (procedimento muito natural, já que se precisava, entre outras coisas, entender o modo como se descreveu, na fortuna crítica da obra, a sua inserção tardia no movimento modernista). A questão da “língua brasileira” à naviana reaparece em diferentes momentos (dos quais, provavelmente - e com o perdão da redundância - a “Conclusão” será o mais conclusivo, com as suas ponderações acerca do grau de pertinência, aliás incontestes, da associação). O significado da inserção do ciclo, ao lado do memorialismo muriliano e drummondiano dos 70, é visto, por seu turno, sob o signo da dessemelhança – e não pelo da harmonia, como era de hábito propor. Eis o propósito do capítulo “Memorialismo em Três Tempos”. E, por fim, a resignificação do nacionalismo mariodeandradino passa, por aqui, pelo filtro de Drummond. Nava, da ótica deste trabalho, fornece com as suas *Memórias* uma resposta tardia à polêmica travada, nos anos 20, pelo jovem poeta com o líder paulista – em cartas que constituem o início de longo e profícuo convívio epistolar. “Despersonalizar” é o capítulo em questão. Como se vê, procurou-se fugir à simples paráfrase da fortuna crítica,

¹ *Memórias Videntes do Brasil*, p. 74. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Os outros ensaios, largamente referidos ao longo deste trabalho, são respectivamente “Móvil da Memória” (publicado em *Enigma & Comentário: Ensaios sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987) e “Poesia e Ficção na Autobiografia” (presente em *A Educação pela noite & Outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo: Ed. Ática, 1989).

tomando-a como ponto de partida, por vezes, das indagações aqui desenvolvidas (sem o compromisso de torná-las, necessariamente, também ponto de chegada – o que, de resto, tornaria o trabalho ocioso).

O recorte dado pela crítica, portanto, responde por boa parte do recorte desta pesquisa. Mas não o define, longe disso. Boa parte dele surge, também, de outra fonte: o próprio Nava. Se era parte da tarefa rastrear a forma como a crítica, mesmo lateralmente, compreendera o “modernismo” das *Memórias*, parecia também parte do problema, e não menos importante, indagar o modo como o escritor, numa autoavaliação, enxergara a mesma questão. As referências para conformar esta resposta foram várias: cartas a colegas e amigos, artigos, numerosas entrevistas (a jornais, revistas e televisão) e, é claro, as próprias *Memórias* – em especial, o quarto volume, *Beira-Mar*, no qual se historia e interpreta o movimento em sua versão mineira, nos anos 20. De posse deste manancial de ideias, a pesquisa concentrou esforços – em novo e inevitável recorte – naquelas declarações mais sugestivas. Algumas delas, na verdade, fecundaram fortemente a orientação geral do trabalho.

Uma delas, com certeza, é a seguinte: “Eu estou dentro do Modernismo, do Modernismo de Mário de Andrade”. Depois de especificar o tronco ao qual filia a genealogia das *Memórias*, o memorialista restringe ainda mais o arco de *seu* modernismo para os anos 20. A sua obra, gestada tantos anos depois, seria portanto um fruto temporão daqueles recuados anos de militância modernista, abandonada desde a década seguinte em favor da medicina. E a pesquisa alcançava, assim, um novo e decisivo recorte, cujo teor poderia reduzir-se à questão: “Como, e até que ponto, pode uma obra relacionar-se ao modernismo nascente, passados cinquenta anos, sobretudo em sua feição mariodeandradina?”.

Com isto, o autor de *Macunaíma*, na pesquisa, alçava-se a nome capaz de rivalizar em importância, por vezes, com o próprio Pedro Nava. Grande parte do “modernismo” aqui enfocado vem a ser, na esteira de variadas declarações do memorialista, “o modernismo de Mário de Andrade”. As duas seções iniciais do estudo refletem este protagonismo: “Primeiros Passos”, ao descrever os anos de militância modernista do futuro memorialista, dá bem conta desta posição privilegiada. A produção intelectual do autor, veiculada sobretudo n’*A Revista* - primeiro periódico mineiro dedicado à difusão das novas ideias -, testemunha a força quase castradora do guru paulista sobre o jovem Nava. A seção seguinte, “Mário ou ‘o sapato que calcei’” (cujo título deriva de outra declaração do escritor a respeito desta influência –“Eu voltei a ser ‘eu’, mas guardei a marca desse sapato, dessa luva que calcei”), isola três tópicos mariodeandradinos retomados, em alguma medida, pela obra naviana. Aqui, portanto, o trabalho volta-se especificamente para as *Memórias*, seu *corpus* mais imediato.

O primeiro destes tópicos, “*Voumemborismo*”, merece parágrafo à parte. Sua presença na abertura desta seção, a primeira consagrada ao estudo das *Memórias* propriamente ditas, é bastante estratégica. Afinal, antecipando um traço-chave para a compreensão da obra (o seu cunho de evasão), nele está condensada boa parte dos tópicos cujo desenvolvimento pleno dar-se-á ao longo das seções seguintes, especialmente a última. Neste primeiro momento, contudo, interessará tomar o ciclo naviano, especificamente, como uma reformulação peculiar e tardia de uma tendência, temática e expressiva, identificada por Mário de Andrade na poesia de 1930 – a saber, o seu ímpeto “*voumemborista*” (ou seja, “evasivo” segundo determinados padrões modernistas). O capítulo inquire em que medida pode-se incluir o memorialista numa tal tradição, tomando-se como termos do problema aqueles propostos no ensaio de Mário. A posição de Nava

será, como não poderia deixar de ser, particular – embora nesta peculiaridade insinue-se, como companheiro próximo, Carlos Drummond de Andrade.

O segundo tópico, “Despersonalizar”, abarca o projeto mariodeandradino de gestar uma literatura coletivizante, refratária ao “individualismo”, para ele, hostil às necessidades da época (sobretudo os anos 20, no caso). Pretende-se, pois, responder à questão: como, em plena seara do autobiográfico, as *Memórias* inscrevem-se, tardiamente, neste propósito? Drummond, uma vez mais, parecerá aqui um intermediário bem a propósito nesta conjugação particular. Por fim, aborda-se em “Dois enciclopedistas” a comum propensão, nos autores em pauta, a fundir a ficção com variados ramos do conhecimento, notadamente a História, no mineiro e, além dela, no paulista, o Folclore, a Antropologia, a Musicologia etc. Investigar como se dão as estratégias de arregimentação destas formas discursivas diversas, bem como a hierarquia e os interesses aí implicados – e, no caso de Nava, como *Macunaíma* pode iluminar, neste nível, a prosa dos volumes memorialísticos – constitui o objeto prioritário do capítulo final desta segunda seção.

Como sugere o título da seção seguinte, “Outros calçados no rastro das *Memórias*”, investigam-se nesta oportunidade o modo como a obra interage, expressivamente, com outras das “influências marcantes” arroladas pelo memorialista. No primeiro capítulo, “Dois livros de cabeceira”, os clássicos de Marcel Proust e Euclides da Cunha servem ao propósito de colaborar, comparativamente, para uma definição da função mimética da literatura tal qual esboçada no ciclo memorialístico. Ao contrário do que possa aparentar à primeira vista, Mário de Andrade também cumprirá aqui o seu papel – e não propriamente como coadjuvante. No capítulo seguinte, “O longo *fin-de-siècle* belorizontino”, rastreiam-se os visíveis resquícios da literatura de transição entre os séculos XIX e XX, especialmente em suas inflexões simbolista-decadentistas, na composição da escrita

naviana. Combinam-se aqui, portanto, um olhar histórico-literário a outro, ainda mais sensível, de ordem prioritariamente estilística. Neste último caso, a peculiar atração do modernismo mineiro, nos anos 20, por esta voga literária responderá, em parte, por tais rastros na prosa de Nava.

A seção IV, “Seguindo no meu próprio rastro” (título retirado de uma passagem de *Balão Cativo*), propõe-se a investigar, como se deduz, os traços mais particulares da escrita naviana – inclusive em âmbito modernista. Cumpre papel decisivo, aqui, a peculiar tendência à evasão verificável na literatura de Pedro Nava – donde a revisita, mais pormenorizada, de vários aspectos mencionados no capítulo acerca do *voumemborismo*. Trata-se, até certo ponto, de uma intersecção, embora naquela oportunidade se examinasse o fenômeno, a partir da própria terminologia empregada, nos termos de Mário de Andrade - enquanto aqui, dispensando-se especial atenção à concepção de tempo vigente nas *Memórias* (algo, da perspectiva deste trabalho, fundamental para compreender a sua tendência evasiva), pretende-se compreender o problema de modo bem mais rente ao narrador naviano. O primeiro capítulo, “O velho e o relógio”, detêm-se sobre esta contraditória concepção temporal, bem como sobre as decorrências de sua configuração na obra - comparecendo neste processo, com importância, a imagem citadina aí implicada.

Aliás, como não poderia deixar de ser, o espaço acaba erigindo-se, numa visada como esta, em aspecto quase ou tão importante quanto o tempo. Daí que também os dois capítulos seguintes da seção, “Memorialismo em três tempos” e, especialmente, “A cidade entre duas poéticas da radicalidade”, reservem ao ambiente urbano, tal qual plasmado nas *Memórias*, posição de grande destaque. Também unindo ambos os capítulos, o confronto entre Nava e grandes expoentes do modernismo, sempre tendo-se em mente o seu peculiar tratamento espaço-temporal: num primeiro momento, opõe-se ao rastro “próprio” de Pedro

Nava o memorialismo de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, colegas de geração e de movimento; numa segunda etapa, é Oswald de Andrade quem parece estar nas antípodas da cidade naviana. A ideia de uma “sensibilidade antiquária”, em cuja sugestão inspira-se o título geral do trabalho, perpassa este mencionado rastro “próprio” das *Memórias*.

Em condições normais, uma “Introdução” não deveria, em tese, remeter à “Conclusão”. Neste trabalho, contudo, a conclusão não responde pelas suas condições habituais, donde a necessidade de fazê-lo. Já em estágio relativamente avançado da pesquisa, publicou-se, no Brasil, um livro-chave para compreender, mais a fundo, uma das importantes questões aqui implicadas: *Estilo Tardio*, de Edward Said. Sua leitura instigou novos pontos de vista e, ao mesmo tempo, articulou vários aspectos então carentes de maior vinculação. Deste modo, investiu-se num capítulo conclusivo de maior fôlego, “As *Memórias* enquanto ‘fruto tardio do movimento modernista mineiro’”, de maneira a compreender, numa leitura cruzada, como as sugestões do estilo tardio saidiano comunicam-se ao filão modernista do qual, já longinquamente, Nava julga-se um fiel perpetuador. E, também neste nível, o rastro “próprio” de sua obra pode, enfim, tornar-se mais discernível.

I. PRIMEIROS PASSOS

1.1 Nava, jovem modernista

Na história das relações entre o modernismo mineiro e o paulista, relevam três episódios essenciais, todos eles relacionados à década de 1920: a célebre visita da “Caravana Paulista” a Minas Gerais, em 1924, ocasião do primeiro contato entre gente como Pedro Nava, de uma lado, e Mário de Andrade, de outro; o início da correspondência entre os jovens escritores mineiros e o autor de *Macunaíma* e, finalmente, a publicação do primeiro periódico do movimento em Belo Horizonte, *A Revista*.

Depõe Pedro Nava sobre o primeiro encontro entre os jovens do chamado “Grupo do Estrela” (referência ao café de Belo Horizonte onde se reuniam os intelectuais modernistas) e os mentores do movimento em São Paulo:

Uma das coisas mais importantes para a vida do nosso grupo foi a visita, logo depois da Semana Santa de 1924, da caravana paulista que andava descobrindo o Brasil depois do Carnaval passado no Rio de Janeiro. Em Minas ela entraria por São João del-Rei e sairia por Congonhas do Campo . Belo Horizonte estava no itinerário. Tive notícias do grupo na rua da Bahia, por Carlos Drummond que estava convocando visitantes para irem ver os paulistas no Grande Hotel.²

A importância desse contato está bem expressa por Carlos Drummond de Andrade, que sintetizou o significado do evento chamando-o “a nossa Semana”. De fato, assim como a Semana de Arte Moderna ocorrida dois anos antes, em São Paulo, tivera como efeito a

² *Beira-Mar*, p.203. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2001. Ainda segundo Nava, compunham a caravana, além de Oswald de Andrade, o filho do poeta, “Oswald de Andrade Filho (Noné), Dona Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Gofredo Teles, Mário de Andrade e o suíço-francês Blaise Cendrars.”

decisiva concentração de esforços no intuito de renovar a vida artística brasileira, também a visita dos modernistas paulistas a Belo Horizonte determinara a união dos jovens mineiros animados por um ímpeto revolucionário e esteticamente inovador.³ Além desse efeito agregador, o primeiro contato com o grupo também contribuiu para um maior esclarecimento sobre os propósitos do movimento modernista em Belo Horizonte. Afinal de contas, a Semana de 22 não obtivera grande repercussão na capital mineira, o que acirrou o cunho de novidade do encontro de 1924. Desse modo, em termos gerais, pode-se resumir a importância da caravana paulista realçando a sua capacidade de agregação interna (entre os mineiros) e sobretudo externa (entre mineiros e paulistas).

O maior engajamento e a ampliação da rede de contatos decorrentes da Caravana têm como principal consequência o estabelecimento do diálogo frequente com Mário de Andrade. A correspondência com o poeta, para Pedro Nava, testemunha a “preponderância do admirável autor de *Macunaíma*, na evolução posterior de nossas ideias e nossa ação”.⁴ Ainda nesse sentido, o memorialista menciona, na “Evocação da Rua da Bahia”, anexo de *Chão-de-Ferro*, a expectativa criada pela chegada das cartas de Mário de Andrade, discutidas pelo grupo nos assentos do Café Estrela nos anos 20. Além de Nava, Martins de Almeida e sobretudo Carlos Drummond de Andrade, entre outros, mantiveram correspondência com Mário.

Concentrada entre os anos de 1925 e 1928 (quando trocam nove cartas) – mas retomada entre 1943 e 1944 (período em que aparecem outras três) –, a correspondência entre Mário de Andrade e o futuro autor das *Memórias* revela uma curiosa imagem do

³ “Esse contato de Cendrars, Tarsila e dos dois Andrades conosco, deu-nos consciência de nossa posição e de sua possível importância – se atuássemos vivamente”, diz Pedro Nava (“Recado de uma Geração”, in: *A Revista*, sem indicação de página. São Paulo, Metal Leve, 1978 (ed. Fac-similar)).

⁴ Idem.

então jovem Nava. Do conjunto das cartas, releva a impressão de estarmos diante mais de um artista plástico do que propriamente de um escritor. São numerosas as referências à prática do desenho e, por outro lado, à dificuldade e exiguidade dos versos da juventude. Logo na primeira carta enviada a Mário, datada de 15 de janeiro de 1925, declara produzir pouca literatura (“...emburreci muito nestes tempos de exame dado ao convívio com os meus tratadistas de patologia e de clínica”) reservando a maior parte do texto a uma autocrítica severa de seus desenhos e ao elogio ao trabalho de Tarsila do Amaral.⁵ Sua produção no ano seguinte, resumida em carta de 9 de dezembro de 1926, dá testemunho semelhante: “E estes 4 desenhos que foram, com mais as ilustrações pro livro do Austen, representam todo meu trabalho em 1926. Meu Deus, quanto tempo perdido!” E prossegue: “Quanto a versos, nada. Acho positivamente que broxei (...)”. De parte de Mário, a maturidade de Nava como desenhista parece chegar antes da de poeta: “Acho que você no preto e branco já está batuta”, escreve em carta de 23 de dezembro de 1925, elogiando desenho enviado pelo mineiro. Quanto à poesia, embora apreciase no geral a produção naviana, por vezes mesmo entusiasticamente, alerta-o para o risco de cair num neoparnasianismo, patente numa “preocupação quase exclusiva do aspecto exterior”: “Assim, pra você, ao menos nestes dois poemas, a sensação é um meio, o processo técnico é o fim, a preocupação não direi exclusiva, mas conclusiva da sua maneira de poetar.”⁶

Uma maneira de compreender esse estado de coisas diz respeito à natural inclinação de Nava para o desenho e as artes plásticas em geral, cujo exercício, a rigor, nunca

⁵ As cartas de Nava a Mário estão depositadas no acervo do escritor paulista no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB). Agradecemos a Paulo Penido, sobrinho de Nava, pela autorização de consulta à correspondência.

⁶ A carta, de 9 de março de 1925, encontra-se em *Correspondente Contumaz*, p. 38 e, posteriormente, pp. 39 e 40. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Joaquim Aguiar também refere a notável desenvoltura de Nava no desenho: “Suas leituras sobre pintura e pintores, somadas às visitas que empreendeu aos grandes museus da Europa e da América, lhe possibilitaram adquirir, nesse campo, um saber equiparável ao que possuía no terreno da literatura.” Cf. *Espaços da Memória*, p. 36. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.

abandonara de todo ao longo da vida. Basta lembrar as capas das primeiras edições dos volumes das *Memórias*, todas concebidas pelo próprio memorialista. Mas não se deve descartar, também, a possibilidade do jovem Nava sentir-se mais à vontade, com Mário, abordando prioritariamente as artes plásticas, e não a poesia. Afinal, o paulista era uma referência primordial para ele e seu grupo. Expor-se no mesmo ramo de atividade no qual, a seu ver, primava a excelência de Mário, poderia redundar numa castração e numa sensação de apequenamento intelectual eventualmente contraproducentes – e isso num contexto em que já se debatiam os estudos médicos, de um lado, e as experiências modernistas, de outro.

De todo modo, é claro que os assuntos literários gozavam de grande prestígio na correspondência trocada pelos escritores. Aliás, não é interesse desses apontamentos sugerir uma *disputa* entre artes plásticas e literatura – mesmo porque as *Memórias* testemunharão, cinquenta anos depois, a íntima relação entre ambos os domínios na escrita naviana.⁷ Trata-se, tão somente, de circunscrever as linhas de força na formação da sensibilidade modernista de Pedro Nava, e de apontar a excepcional importância, nesse âmbito, das artes plásticas. Dito isto, podemos afinal abordar dois aspectos de discussão teórico-literária sobre os quais as cartas versam mais detidamente – e de maiores consequências na formação de Nava: a questão da “língua brasileira”, candente nos anos 20, e a da originalidade poética.

A bem da verdade, também um e outro aspecto estão fortemente ligados. “Eu bombardeava Mário de Andrade com todos os maus poemas que me saíam da cachola servilmente escritos em língua *mariodeandrade*”, diz um Nava envergonhado dos versos da juventude – cuja publicação, aliás, fora vetada pelo memorialista a Fernando da Rocha

⁷ Um dos bons estudos sobre Nava foi escrito por Antonio Sérgio Bueno e debruça-se justamente sobre a poética marcadamente visual da obra do memorialista. Cf. *Vísceras da Memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

Peres, que pretendia originalmente incluí-los em *Correspondente Contumaz*, como forma de aclarar o conteúdo de várias cartas, frequentemente calcadas sobre estes textos⁸. O advérbio com o qual Nava descreve a sua apropriação do pensamento e da obra de Mário de Andrade, “servilmente”, dá bem conta da angústia da influência, para dizer como Harold Bloom, que então acometia o jovem modernista. Dela padecerá também, na época, Carlos Drummond de Andrade, que a confessa ao escritor paulista em carta de março de 1925⁹. Isso dá bem mostra do quanto, na busca por uma dicção original, Nava vê-se, numa autocrítica, fazendo simplesmente um pastiche involuntário de Mário de Andrade – juízo recusado por este último, em ambos os casos, como aliás seria de se esperar, dado o seu papel de fomentador da atividade literária dos mineiros, os quais temia tornarem-se uns “rimbaudzinhos”¹⁰ para quem os versos configurariam apenas uma doença da juventude. A censura deveria ser dosada para não ser castradora. Para esse efeito, bastava já a sombra onipresente do mentor intelectual.

Escrever em *língua mariodeandrade* significava, em grande parte, também, praticar a chamada língua brasileira nos moldes propostos pelo autor de *Macunaíma*. Em carta de 2 de julho de 1925, Mário dá as balizas do que considera importante nesse âmbito: recusar a fotografia do “falar oral” bem como as restrições de classe e de região, além de ter em mente o seu estatuto de “organização literária”.¹¹ Davi Arrigucci Jr. considera tais critérios presentes no estilo das *Memórias* décadas depois, que assim mostrar-se-iam tributárias, nesse nível, dentre outras numerosas referências, de Mário de Andrade¹².

⁸ Posteriormente, Monique Le Moing publicaria uma generosa antologia da poesia de Nava em *A Solidão Povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁹ *Carlos & Mário*, p. 109. Rio de Janeiro: Editora Bem-Te-Vi, 2002.

¹⁰ *Correspondente Contumaz*, op. cit., p. 81.

¹¹ *Idem*, op. cit., pp. 53-4.

¹² *Enigma & Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, p. 72. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Se a prosa madura das *Memórias* está longe de ser um mero pastiche da *língua brasileira*, a poesia ainda verde dos 20 tende, de fato, a dar razão à autocrítica feita por Nava quanto à sua absoluta dependência do modelo mariodeandradino. Os poemas publicados em dois dos três números d' *A Revista* (“Música” e “Diamantina”, respectivamente as partes II e V de um texto maior, “Tejuco”, aparecidos no n° 1 de julho de 1925, e “Alegria”, estampado no n° 3 de janeiro do ano seguinte) são nitidamente produtos do contato com Mário de Andrade. Leia-se, por exemplo, “Música”:

Violão e sons oblongos no dia longo.

Os minuets de Vercélhes,

teem outro som dançado na corte do Tejuco.

O violão põe rithmos mestiços,

põe coleios longos,

requebros bruscos e

sinuosidades pérfidas

no minueto de Chica da Silva.

O minueto é lumdum,

é jongo, é catêrêê,

na corte mulata do Tejuco.¹³

A associação com “O Trovador”, de Mário de Andrade (publicado três anos antes em *Paulicéia Desvairada*), especialmente com o célebre verso “Eu sou um tupi tangendo um alaúde”, é quase inevitável. De fato, os poemas dialogam fartamente, como imagem e

¹³ *A Revista*, op. cit., p. 23.

mensagem. Em ambos os casos, trata-se de realçar o caráter mestiço da cultura brasileira: em Nava, o minueto, de matriz europeia, em Tejuco “tem outro som”, plasmado pelo ritmo e sensualidade africanos, numa reformulação do par antitético mariodeandradino também inspirado no universo musical (tupi/alaúde). O acento oral e a grafia acintosamente abasileirada em “Vercélhes” são outras mostras do vulto poderoso de Mário sobre o jovem poeta. Já em “Alegria”, exploração do contraste entre a pobreza material e a felicidade infantil, o trabalho mimético sobre a língua titubeante das crianças configura um gatilho conveniente para perpetrar a afronta à gramática então na ordem do dia modernista (“a contribuição milionária de todos os erros”, já bradava a essa altura Oswald de Andrade no “Manifesto Pau-Brasil”)¹⁴.

Se os poemas d’ *A Revista* confirmam as preocupações de Nava quanto à excepcional ascendência de Mário sobre os seus versos, a outra contribuição enviada ao número de estreia do periódico mineiro também refletirá, de algum modo, aspectos tratados na correspondência da época com o poeta paulista. Trata-se da resenha sobre *O Imaginário*, de Flexa Ribeiro, única incursão do memorialista pela crítica – e tomando como objeto as artes plásticas, assunto pelo qual, como vimos, nutria grande interesse. Criticamente agudo e de cortante ironia, o jovem aprendiz de arte e medicina refuta a definição do Cubismo como “doença da feiúra” e, voltando o feitiço contra o feiticeiro, diagnostica em Ribeiro a “doença do classicismo”, esta sim responsável pela sensação de aberração estética surgida do confronto com as novas correntes artísticas.¹⁵

Esta é a imagem do jovem modernista Pedro Nava, fixada em traços bastante sintéticos e essenciais. É a imagem, antes de mais nada, de um dos raros nomes do

¹⁴ Cf. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, p. 327. 11ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, s/d.

¹⁵ Idem, pp. 52-3.

movimento modernista presentes nos três eventos fundamentais na constituição do modernismo na região: a caravana paulista, a correspondência com Mário de Andrade e a participação n' *A Revista*, que oficializa a produção dos jovens escritores como produto com a chancela modernista. É, por isso, a imagem de um ator e espectador privilegiado no cenário de renovação artística em Minas Gerais. Além disso, é a imagem de um poeta verde, profundamente influenciado por Mário de Andrade, às raias do plágio inconsciente. Também vê-se um promissor artista plástico, ramo no qual parece mais à vontade, além de um crítico de arte, se não tão bem informado, pelo menos perspicaz.¹⁶ E essa imagem, grosseiramente confrontada ao memorialismo maduro dos 70 e 80, pode surpreender. Pode-se admitir, nesse sentido, que as *Memórias* são a solução de maturidade que Nava dispensa a suas atividades um tanto descentradas da juventude, resolvendo-se enfim pela prosa e relegando à crítica, à poesia e às artes plásticas o papel secundário que ocupam no conjunto da sua obra artística. Seria, entretanto, uma interpretação um tanto grosseira demais, mesmo porque o raciocínio inverso não só parece possível como também mais razoável e tentador. Nessa perspectiva, as *Memórias* não afastam as inclinações da juventude, mas antes as retomam num registro capaz de subordiná-las à prosa corrente na obra, cujo apelo poético, ensaístico e plástico não passa despercebido a nenhum leitor do memorialismo naviano.

¹⁶ “Aliás eu ignoro completamente o Cubismo, e aquilo [isto é, o artigo] é uma impressão muitíssimo pessoal, e portanto deve estar entupida de absurdos” (carta datada de 3 de julho de 1925 depositada no IEB-USP). À época, Belo Horizonte deixava bastante a desejar no tocante à atualização bibliográfica relativa à vida artística. Antonio Sérgio Bueno cita trecho da seção “Os livros e as idéias” d' *A Revista*, cuja seleção de livros para resenha não pretendia oferecer visão de conjunto, tarefa “impraticável em Minas, que mantém escasso intercâmbio intelectual (?) com os outros Estados, e do estrangeiro recebe apenas o que lhe enviam os editores portugueses e franceses.” Cf. *O Modernismo em Belo Horizonte: década de 20*, p. 78. Belo Horizonte, Editora UFMG/PROED, 1982.

1.2. A Revista

1.2.1 *O Nacional e o Universal*

“Éramos profundamente brasileiros, nacionalistas e tradicionalistas – apesar de nossa posição esteticamente avançada.”¹⁷ A frase com a qual Pedro Nava descreve o espírito dos colaboradores d’A Revista realça um dos pontos mais salientes depreendidos da leitura do periódico mineiro: o nacionalismo, sobretudo em chave literária, mas também, por vezes, política.

A questão é de múltiplo interesse. Falar em “nacionalismo” implica, por exemplo, dispensar ao “cosmopolitismo” – por vezes também chamado de “universalismo” – um arranjo conceitual particular, mediante o qual os dois níveis instauram uma relação de conciliação, confronto ou, mais provavelmente, um misto de ambos. Vejamos como tal arranjo dá-se n’A *Revista*, constituindo-se assim um quadro estético e ideológico do grupo no qual atuou Pedro Nava, para, num segundo momento, cotejar estes traços ao “modernismo tardio” das *Memórias*.¹⁸

A primeira questão essencial, nessa discussão, consiste em examinar em que medida o desejo de *afirmação* do nacional determina, por outro lado, uma *recusa* do estrangeiro. Nos anos 20 d’A *Revista*, esse estrangeiro era, de um lado, Portugal, mas, de outro, e

¹⁷ “Recado de uma Geração”, in: *A Revista*, op. cit.

¹⁸ Voltaremos à revista modernista mineira outras vezes ao longo desse trabalho. Por ora, parece-nos oportuno privilegiar um aspecto-chave para a compreensão do modernismo, não apenas mineiro mas nacional, e das *Memórias* de Pedro Nava. Com isso, também acolhemos a sugestão de Cecília de Lara, que julga de interesse empreender uma comparação entre a produção dos jovens colaboradores d’A *Revista* e a obra madura destes escritores, como forma de aclarar as dimensões histórica e literária, de âmbito coletivo e individual, nos seus elos e cisões. (Cf. “A *Revista*: um novo elo na cadeia de periódicos modernistas”. Apêndice a *A Revista* op. cit.)

sobretudo, França, cuja influência cultural era então avassaladora. Em Belo Horizonte, por exemplo, a Livraria Alves, ponto obrigatório de peregrinação modernista, recebia livros importados dos dois países, ainda que em número reduzido e temporalmente bastante defasado. Era muito difundido o culto a Anatole France, que só muito recentemente começava a ruir mediante o sistemático bombardeio de Mário de Andrade contra o ícone das letras francesas, guru de gente como Drummond e Nava.¹⁹ Muito desse estado de espírito galômano comunicou-se aos então jovens modernistas de Belo Horizonte, que no entanto viam-se estimulados, por outro lado, a investir numa concepção de literatura para a qual a nacionalidade representasse um valor central.

Essa ambivalência comunica-se, de algum modo, às páginas d' *A Revista*. Nelas, encontramos tanto formulações conciliadoras entre o *nacional* e o *universal* (que, como acreditamos, atendia no caso pelo nome de “França”) quanto propostas mais impositivas e conflituosas de afirmação da nacionalidade. No primeiro grupo, registre-se por exemplo o editorial de Carlos Drummond de Andrade – não assinado, mas cuja autoria é seguramente informada por Martins de Almeida²⁰ - publicado no número de estreia do periódico. O trecho é claro:

Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e

¹⁹ Não por acaso, Sérgio Miceli adota a expressão “anatolianos” para caracterizar os intelectuais da República Velha, hipnotizados não apenas pelo autor mas pela cultura francesa em geral, tida como um norte para o qual deveriam convergir as nações ainda em processo de afirmação e desenvolvimento como o Brasil. (Cf. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. Antonio Candido, em prefácio a estudo publicado no mesmo livro, felicita a escolha do termo pelo autor, “designação feliz que na sua extrema condensação semântica vale por um golpe de vista em profundidade”. *Idem*, p. 71).

²⁰ Plínio Doyle é quem assinala o fato em anexo à edição fac-similar d' *A Revista*. Cf. “A Revista (extraído de *História de revistas e jornais literários*)” in: *A Revista*, op. cit.

que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade original.²¹

A ideia de conciliação é patente – e bem reflete as ideias do jovem que, pouco tempo antes, confessava-se completamente enamorado da civilização francesa a um tanto desagradado Mário de Andrade.²² Desse ponto de vista, o editorial tenta resolver as forças antagônicas então em curso no espírito do rapaz: *nacionalismo* e *universalismo* aparecem aqui sem oposição aparente e apostando-se num equilíbrio possível - muito embora a ideia de *submissão* às “correntes civilizadoras” da Europa traísse, no fundo, a admissão de uma ordem hierárquica capaz de problematizar, por si só, o almejado equilíbrio.

Em outro texto, também escrito sob o signo da conciliação – aqui já não tão pacífica – é o artigo “Renascença do Nacionalismo”, de Emílio Moura. Para o poeta, o nacionalismo não deveria se restringir a certo nativismo mais estreito (“...e afastar, para longe, a tanga dos nossos caciques artificializados”), de modo a entrar, já madura, “no quadro de um universalismo bem compreendido”: “Universalismo é fundo de cena. É preciso criar o primeiro plano, onde o cunho de nacionalidade não seja, apenas, um ilusionismo da plateia despreocupada.”²³ Como se depreende, embora os dois domínios não se excluam propriamente, releva o risco de a influência estrangeira obliterar a formação da nacionalidade, que só depois de madura estaria apta a ensaiar voos mais generalizantes – como, de resto, a própria poesia madura de Emílio o faria.

²¹ *A Revista*, op. cit., p. 12.

²² Cf. *Carlos & Mário*, op. cit., especialmente as cinco cartas trocadas entre 28 de outubro a 30 de dezembro de 1924 (cf. pp. 40-87).

²³ *A Revista*, op. cit., p. 37.

Se nos textos de orientação conciliadora vislumbra-se um equilíbrio pacífico, nos escritos de Martins de Almeida abre-se logo mão de investir-se em tal objetivo. No editorial do número dois d' A Revista, “Para os espíritos criadores”, poucas linhas depois de recusar os “preconceitos rígidos” e os “exclusivismos estéreis”, Almeida pressente “o perigo enorme do cosmopolitismo”:

É a ameaça de dissolução do nosso espírito nas reações de transplantação exótica. Não podemos oferecer nenhuma permeabilidade aos produtos e detritos das civilizações estrangeiras. Temos de recompor a nossa faculdade de assimilação para transformar em substância própria o que vem de fora.

Ainda que a frase final do trecho comporte, relativamente, uma perspectiva mais aberta à influência estrangeira, salta aos olhos o cunho um tanto xenófobo – aliás contrário ao do editorial de Drummond – presente no texto.²⁴ Em resenha a *L'Europe Galante*, de Paul Morand, publicada no mesmo número, Martins de Almeida discorre mais claramente sobre os males do cosmopolitismo:

Não dou fé a uma verdade extra-pátria. Os valores internacionais merecem pouco crédito. O escritor só adquire a plena força criadora em contato com a atmosfera natal. Só é compreensível o cosmopolitismo como meio de educação, como forma disciplinar. Isto para um povo de energia primitiva e fundo étnico como o russo.²⁵

²⁴ Antonio Sérgio Bueno também assinala tal impressão em *O Modernismo em Belo Horizonte: década de 20*, op. cit., pp. 46 a 49.

²⁵ *A Revista*, op. cit., p. 54.

Do exposto, releva o conflito da relação nacional-estrangeiro, vazada mesmo, por vezes, em termos categóricos. Será por isso necessário, talvez, matizar certas afirmações sobre a publicação, como a de Antonio Sérgio Bueno, para quem “Universalismo e Nacionalismo se equilibram” n’ *A Revista* (na verdade, o próprio crítico já o faz, em parte, assinalando a xenofobia das convicções de Martins de Almeida), e a de Cecília de Lara, que vê no periódico “o nacional incidindo no regional e abrindo-se para o universal.”²⁶ Tal conciliação nunca é pacífica na publicação, mesmo naqueles textos em que se ensaia uma tentativa de equilíbrio – e sobretudo nas intervenções mais categóricas de Almeida. Não por acaso, certamente, Pedro Nava afirma, no texto “Recado de uma Geração”, aludindo ao texto de Almeida: “Pregava-se uma posição nacionalista e de pouco crédito às verdades extra-pátria. Aí está o embrião paradoxal, de certas tendências de direita assumidas ulteriormente por algumas figuras do grupo – tendência largamente compensada pelos que penderam depois para a esquerda e para o centro democrático.” O termo “paradoxal” resume bem o espírito da publicação, na qual é patente um anseio de integração, ressaltado pelos juízos críticos citados, que não evita, por outro lado, certas manifestações de autossuficiência cultural, como a de Martins de Almeida. Será por isso mais interessante preservar o cunho de *conflito* – e não o de *conciliação*, sempre virtual – que emana das páginas d’ *A Revista*.²⁷

²⁶ Cf. respectivamente *O Modernismo em Belo Horizonte: década de 20*, op. cit., p. 181 e “*A Revista*: um novo elo na cadeia dos periódicos modernistas”, apêndice a *A Revista*, op. cit., sem especificação de página.

²⁷ Aliás, a publicação trará outras tantas contradições ao longo de seus três números, como lembra o próprio Pedro Nava em *Beira-Mar*. Cite-se, por exemplo, a alternância entre passadistas e modernistas n’ *A Revista* (em “Faze de tua dor um poema”, Drummond irá ridicularizar procedimentos literários desgastados que são lidos, entretanto, a sério, em contribuições de outros colaboradores) e a apologia e resistência à imigração (presentes nos textos de Gregoriano Canedo e Martins de Almeida, respectivamente).

1.2.2 França: Totem e Tabu

Esse conflito, como já dissemos, comunica-se sobretudo às relações com a França. É sintomático, por exemplo, que para louvar a obra do músico Erik Satie, Drummond (assina “C.”) precise bradar: “É francês? Que importa que seja francês? Ele é principalmente do nosso tempo.”²⁸ Ora, nada poderia ser mais ilustrativo desse mal estar do que um pedido de licença para elogiar um francês... Muito dessa moderação viria, certamente, da ação profilática desenvolvida por Mário de Andrade, cuja viagem a Belo Horizonte deixara-lhe a impressão de estar visitando uma provinciana sucursal francesa.²⁹ Na correspondência com Drummond, desencoraja-lhe seguidamente o uso de galicismos em seus poemas. E receita expressamente: “Descanse, não leia França uns meses (...)”³⁰. Aliás, não por acaso a sua contribuição no primeiro número d’ *A Revista* – projeto de capítulo para o romance *Amar, Verbo Intransitivo* – versa justamente sobre a cultura francesa, personificada na figura de um garçom solícito cuja servidão bem ilustraria a “medida”, a “ordem” e o “meio-termo” típicos do país, onde abundam a “claridade risonha, felicidade e ceticismo”, atributos cuja presença lamentará na obra do então incensado Anatole France e tidos como inconvenientes aos interesses brasileiros da época.

Um pouco dessa concepção da França – diluidora, servil – comunica-se a outros artigos publicados n’ *A Revista*. Drummond identifica um momento de fraqueza do país, verificável por exemplo na busca de inspiração em culturas estrangeiras para a prática

²⁸ *A Revista*, op. cit., p. 56.

²⁹ O verso de Drummond, “Tarsila, Oswald e Mário revelando Minas aos mineiros de Anatole”, citado por Nava, vem bem a propósito dessa situação (Cf. *Beira-Mar*, op. cit., p. 203).

³⁰ *Carlos & Mário*, op. cit., p. 113. A sugestão feita a Pedro Nava para que troque o título de seu poema “Aterrissage” para “Aterreamento” parece seguir o mesmo intento. Cf. *Correspondente Contumaz*, op. cit., p. 39.

literária (fenômeno ao qual chama “cosmopolitismo”). Martins de Almeida explica tal tendência pelo esgotamento intelectual da França, então necessitada de recorrer a novas culturas para reanimar os seus “nervos fatigados”³¹. Civilização que já conhecera o apogeu e agora começava a experimentar a queda e a diluição, a França e seu cosmopolitismo não poderiam servir de balizas para o Brasil, que ainda não experimentara, na perspectiva da publicação, um momento forte de afirmação cultural.

Como teria reagido Pedro Nava a esse ambiente o seu tanto galófono (e, como fica claro, muito afetadamente galófono, exagerando-se nas tintas como forma de dissimular a profunda admiração pela cultura francesa inscrustada desde muito cedo naqueles jovens crescidos na *Belle Époque*)? Não há abundância de informações sobre o assunto. De qualquer maneira, numa passagem de carta enviada a Mário de Andrade, datada de 3 de julho de 1925, tem-se a impressão de que o memorialista encampa o espírito do grupo:

Que acha você da “Revista”? Aqui nas Geraes, até hoje, acho que é a melhor publicação que já saiu no gênero. Temos esperança que ela vá adiante e que agrade a alguns, porque quase todos os habitantes daqui franziram severamente o focinho pelo modo pouco cortês com que lá tratamos os anatólios.

O pequeno trecho comporta pelo menos dois comentários. O primeiro, sobre a citada recepção hostil do periódico, afirmação que deve ser creditada à bem conhecida tendência hiperbólica do memorialista, pois *A Revista*, fosse pela mescla de modernistas e passadistas, fosse pelo caráter estético em geral moderado dos colaboradores, não parece ter

³¹ *A Revista*, op. cit. p. 16.

sofrido grande resistência, como afirma Laís Corrêa de Araújo³². O segundo, de interesse mais imediato, relaciona-se à menção aos anatólios, a quem o jovem parece, mesmo indiretamente, resistir. Essa resistência, tímida e indireta, explica-se pela admiração confessa ao romancista francês que batiza o grupo conservador. Em artigo publicado na revista *Viu*, em setembro de 1983, Nava, em tom de *mea culpa*, menciona “o escritor que foi ídolo de minha geração e que não se sabe bem por que foi pela mesma discriminado. A tal ponto que as gerações de hoje praticamente ignoram seu nome: Anatole France”³³.

As *Memórias* testemunham essa admiração pelo escritor e pela França. Marcel Proust é seu modelo declarado: “Sem as combinações de memória voluntária e involuntária, tais como foram celebrizadas por Proust, as *Memórias* não seriam o que são”, afirma Joaquim Aguiar.³⁴ As expressões de origem francesa abundam, a tal ponto que Antonio Candido identifica no uso do “galicismo funcional” um dos traços marcantes dessa obra.³⁵ Em *Chão de Ferro*, Nava dedica um subcapítulo inteiro ao elogio da cultura francesa. Tomando como epígrafe um trecho do *Journal* de André Gide – sintomaticamente precedido, aliás, até aquele ponto do volume, por outras duas de Anatole France e uma de Baudelaire -, o memorialista ecoa as palavras do escritor francês: “*Je ne puis m’ecarter de cette culture qu’en me perdant de vue et qu’en cessant de me sentir moi-même...*” E, prosseguindo na louvação ao “país admirável”, dispensa-lhe contornos geracionais: “Essa

³² Cf. “A poesia modernista em Minas” in: *Modernismo*, p. 183. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2002. Uma das raras violentas reações ficou a cargo de “João Cotó”, pseudônimo de Eduardo Frieiro, que em “Brotoeja Literária” ridiculariza o afã modernizante dos jovens, tomando-a como doença da juventude (“Acnes Juvenil”). Cf. Anexo III de *Beira-mar*, op. cit., pp. 455-456.

³³ *A Solidão Povoada*, op. cit., p. 274. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

³⁴ *Espaços da Memória*, op. cit., pp. 103-104.

³⁵ Variados estudos abordam a questão francesa sob diferentes ângulos. Agenor Soares dos Santos examina o “Francês e Francesismos em Pedro Nava”; Maria do Carmo Savietto estuda a relação entre Nava e Proust em *Baú de Madeleines*; Celina Fontenele Garcia detém-se largamente no assunto em *A Escrita Frankenstein de Pedro Nava*.

declaração de amor à França pode ser subscrita por toda minha geração, salvo, está claro, por poucas e aberrantes exceções.”³⁶

O contraste entre a resistência e a apologia à França, respectivamente nos anos 20 d’ *A Revista* e nos 70 e 80 das *Memórias*, explica-se conjeturalmente. No primeiro caso, com a penetração massiva da cultura francesa no país – como aliás o trecho de Nava demonstra claramente –, opor-lhe resistência significava, em tese, fortalecer a cultura brasileira. No segundo caso, com a França já subjugada pela cultura e economia norte-americanas, elogiá-la já não representa risco a soberania cultural nenhuma, suscitando até mesmo, por vezes, uma certa nostalgia de seu refinamento e de sua relativa discrição quando comparada ao crescente e generalizado poderio dos Estados Unidos.

O próprio Mário de Andrade, que nos 20 estimulava os modernistas mineiros a desapegarem-se da galofilia então reinante, patente nos costumes, na língua e no pensamento, irá reavaliar o peso e o significado da influência francesa no Brasil. Segundo lembra Leyla Perrone-Moisés,

Em 1935, Mário de Andrade publicou um artigo intitulado “Decadência da influência francesa no Brasil”. Nos anos 40, ele acrescentou uma nota manuscrita, na qual observava, com preocupação, “a desmedida avançada cultural dos Estados Unidos sobre nós”. Comparando essa influência à influência francesa, ele acaba por afirmar que esta é preferível, porque é “a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos”, enquanto a

³⁶ *Chão de Ferro*, p. 27. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2001.

americana, que é também uma servidão econômica, “não se contentará de ser influência, será domínio.”³⁷

No curto período em que atuou como colaborador da revista *Viu*, de setembro a novembro de 1983, Pedro Nava irá esposar a relativa nostalgia sentida já nos anos 40 por Mário de Andrade. Na crônica “Uma Velha Campanha”, o memorialista vale-se, inclusive, dos famosos versos da “Ode ao Burguês” – “(...) onde se diz dos ditos [i.é, dos burgueses] – que gemiam ‘sanguês de alguns mil-réis fracos/ para dizerem que as filhas da senhora falam francês/ e tocam o *Printemps* com as unhas!’” – para concluir saudosamente: “Era assim e era bom”. Ou seja: os versos de Mário dos 20, lidos pelo octogenário nos 80, acabam por dizer, pelo menos para a sensibilidade do velho modernista, o contrário do que originalmente intentavam dizer. Mais à frente, Nava irá lamentar, em consonância com Mário de Andrade, a invasão cultural norte-americana e o decorrente crepúsculo da hegemonia francesa:

Mas insensivelmente as coisas foram mudando e a influência francesa começou a entrar em declínio. Presença invasora do filme americano que da aritmética passou à geométrica com a substituição do mudo pelo sonoro – que nos trouxe a música e a letra da música. Começou-se a dizer que o inglês era a verdadeira língua dos negócios e o francês um idioma aveadado, duma nação que só exportava perfumes e prostitutas. (...) Começaram as reformas

³⁷ *Vira e Mexe Nacionalismo*, pp. 73-4. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. O artigo de Mário de Andrade pode ser lido em *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

de ensino desumanizantes e tecnicizantes. O velho humanista cedia seu lugar ao técnico.³⁸

Os trechos de Nava e de Mário têm muito em comum. É claro, no entanto, que o memorialista adota um tom saudosista algo ingênuo (“Era assim e era bom”), dado ausente do artigo do escritor paulista. Para Mário, o dilema parece ser optar entre o ruim (a “influência francesa”) e o pior (o “domínio” norte-americano), enquanto para Nava trata-se de agir “em prol de nossa velha e incomparável mentora”³⁹ ameaçada pelo tufão desumanizante norte-americano. Como é frequente nas *Memórias*, também aqui o senso crítico embota-se por uma perspectiva agudamente maniqueísta. Mas no tocante aos nossos interesses imediatos, mais interessa ressaltar a convergência entre ambos os modernistas: opera-se uma reavaliação da França no contexto cultural brasileiro. Se n’ *A Revista* e na “Ode ao Burguês” dos anos 20, o país precisava ser um tanto esnobado (e não só ele, como mostra o “não dou fé a uma verdade extra-pátria”, de Martins de Almeida), nos anos 70 a sua reabilitação parece mesmo conveniente, dada a conotação de resistência de que se reveste em confronto com a expansão norte-americana então em curso. Se no período dos jovens mineiros a França faz as vezes de totem e tabu freudiano – a saber, o de ídolo cuja avassaladora presença deve ser reprimida e refreada -, na produção tardia, por exemplo, das *Memórias*, pode-se já admitir a dimensão totêmica dessa cultura, redimida pela distância temporal.

³⁸ “Uma Velha Campanha” in: *A Solidão Povoada*, op. cit., pp. 288-9. Na última seção deste trabalho, a sensação da “invasão” cultural norte-americana será examinada de outro ângulo (a saber, o da tendência naviana, apreensível das *Memórias*, a tomar como deformação tudo aquilo que, de alguma forma, violenta as suas referências autobiográficas).

³⁹ *Idem*, p. 289.

Isto tudo, esteja claro, quando se tem em mente um confronto eminentemente histórico – entre, de um lado, o contexto no qual emerge *A Revista* e, de outro, aquele da publicação das *Memórias*. As páginas seguintes deste trabalho, sem desconsiderar, naturalmente, esta importante dimensão interpretativa, tentarão entretanto submetê-la ao influxo do ciclo naviano, visto agora *por dentro*. São, em outras palavras, as sugestões do texto de Pedro Nava quem guiarão as virtuais retomadas dos anos 20. Neste processo, sobrelevará, inevitavelmente, a figura de Mário de Andrade – “Eu voltei a ser ‘eu’, mas guardei a marca desse sapato, dessa luva que calcei”, diria a respeito do amigo.⁴⁰

Tentar entender o modo como a marca desta sola se imprime no chão das *Memórias* é o intento do capítulo seguinte, no qual, logo de início, exploram-se outros aspectos d’ *A Revista*, para então, num segundo momento, revisitar-se a questão do *nacional* - apresentada aqui sob um ângulo histórico-literário mais estrito – vinculando-a, contudo, aos anseios mariodeandradinos pelo discurso despersonalizado (precisamente o recorte da questão, enfim, tal qual sugerido pela obra dos anos 70 e 80). Menos diretamente relacionado ao periódico dos 20, mas igualmente pertencente ao rastro mariodeandradino, será o capítulo final da seção, dispensado a examinar o furor enciclopédico de ambos os escritores.

⁴⁰ Entrevista concedida a Gilvan Procópio para o Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora, em 1979. Acervo Pedro Nava do Museu de Literatura Brasileira, documento PI 029.

**II. MÁRIO DE ANDRADE OU “O SAPATO QUE
CALCEI”**

2.1 “Voumemborismo”

2.1.1 *Voumemborismo modernista*

Dentre as sugestões mais frequentes extraídas d’ *A Revista* e de avatares do Modernismo, como Drummond e Mário de Andrade, está certa concepção do Brasil como fardo ou sacrifício a ser abraçado, seja com resignação – como o faz o poeta mineiro – ou com júbilo martirizante – à maneira do paulista. O exame desta imagem do país como, antes de mais nada, lugar-problema, especialmente para quem almeja, nos anos 20 e 30, lançar-se à carreira literária, será objeto primeiro deste subcapítulo. Mais à frente, este estado de espírito propenso à evasão poderá fornecer, acredita-se, um profícuo paralelo com as *Memórias*.

Um dos dilemas decorrentes dessa situação está expresso por Drummond num dos artigos d’ *A Revista*: será lícito erigir um escritor como modelo, bastando para isso tão somente a admiração pela sua obra? A resposta é não e o exemplo em questão é Machado de Assis: “Que cada um de nós faça o íntimo e ignorado *sacrifício* de suas predileções, e queime silenciosamente os seus ídolos, quando perceber que estes ídolos e essas

predileções são um entrave à obra de renovação da cultura geral.”⁴¹ Abdicar da excelência literária, porque carente de conveniências conjecturais, mostra-se assim como um sacrifício – a expressão é do próprio poeta – imposto ao escritor pelo país. A declaração testemunha, também, a nítida influência da correspondência com Mário de Andrade, que por essa altura encorajava Drummond a abandonar a tietagem de Anatole France em favor da pesquisa do “brasileirismo”, expressão bem de seu agrado.

A mesma ideia – por sinal aplicada ao mesmo Machado – será defendida por Emílio Moura, em termos ainda mais categóricos. Argumentando pela atualidade do nacionalismo literário – e citando a longevidade de escritores aos quais o tema foi particularmente caro, como José de Alencar -, Moura identifica no autor de *Dom Casmurro*, relativamente discreto nesse âmbito, um afastamento da sensibilidade – ou das necessidades - da época: “Porque nacionalismo no nosso momento é sinônimo de sacrifício. Renunciar a uma paisagem civilizada e polida (...); trocar toda essa visão harmoniosa por um ‘habitat’ bravio e num estado admirável de primitivismo é um heroísmo que exige forças pouco comuns.”⁴² A exemplo do artigo de Drummond, o ofício de escritor no Brasil parecia deixar um travo amargo nos postulantes à carreira literária, cujas inclinações pessoais viam-se, de certo modo, ceifadas pelo ambiente hostil.

A sensação de hostilidade ambiente vem expressa, textualmente, na segunda carta enviada por Drummond a Mário de Andrade. A sua “estima bem medíocre pelo panorama brasileiro”, sobretudo no tocante à vida intelectual, o faz declarar: “O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo apenas: ‘Eu sou um exilado, tu és

⁴¹ *A Revista*, nº1, op. cit., p. 33. Grifo nosso.

⁴² *Idem*, pp. 36-8.

um exilado, ele é um exilado”⁴³. O trecho, que faz lembrar o início de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, dá bem conta da insatisfação – aqui não apenas individual, mas generalizada – do poeta com o país. A terra natal, ao invés de acolhimento, sobretudo intelectual, convida antes ao sacrifício, abraçado com tristeza, quase má vontade: “Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição que julgo verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. (...) Enorme sacrifício, ainda bem que você reconhece!” Sacrifício, renúncia, pasmeira intelectual (“o Brasil não tem atmosfera mental, não tem literatura; não tem arte (...)”)⁴⁴. Numa expressão bem drummondiana, “vida besta”, enfim, era o que oferecia o país ao jovem poeta nos anos 20, para quem o prazer e a inteligência poderiam viver em qualquer outro lugar, menos ali.

Mesmo Mário de Andrade associava o país ao sacrifício individual, embora encarasse tal injunção com euforia – e não desolação. Empenhado em “dar uma alma ao Brasil”, advoga que “para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime”, donde, a propósito, a menção, linhas acima, ao “júbilo martirizante” dessa empreitada. No caso, seu esforço pelo país comprometeria a própria qualidade da obra, tornada “transitória e caduca” em decorrência de fraquezas cometidas conscientemente e justificadas pelo seu sentido prático: “Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso que é o Brasil.”⁴⁵ A propósito, seria justamente esse pragmatismo o responsável pelo falseamento do genuíno impulso artístico em sua obra. Desse modo, a verdadeira arte, nascida da “ausência de interesse prático”, como “criação livre e pura do espírito”, conforme conceituava Croce, distanciava-se da obra dele próprio,

⁴³ *Carlos & Mário*, op. cit., p. 56.

⁴⁴ Idem, p. 56. A citação anterior encontra-se à p. 59.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

na qual se nota uma evidente “função prática”.⁴⁶ Reitera-se, portanto, a ideia de sacrifício imposto pelo país, cuja dimensão chegaria mesmo, em sua análise, a atingir o próprio juízo de valor de seu trabalho. E, novamente, surgem as noções de renúncia e privação associadas ao trabalho intelectual no Brasil da época.

Para o crítico, é sempre delicado estabelecer liames entre uma dada situação social e a sua decorrência literária (e o termo “reflexo” não aparece, aqui, de caso pensado). Mas não deixa de ser, mais do que tentador, viável associar esse estado de espírito sacrificial ao surgimento de uma tópica poética modernista identificada por Mário de Andrade no ensaio “A poesia em 1930”⁴⁷. Neste texto, Mário alude ao motivo do “vou-me embora” – pinçado, logo se vê, do famoso poema de Manuel Bandeira, um de seus cultores – na poesia brasileira do período. Além de Bandeira, também Drummond, Augusto Frederico Schmidt, Sérgio Milliet, Augusto Meyer, Murilo Mendes e o próprio Mário de Andrade, nas suas “Danças”, abordariam o tema em parte de sua obra poética. Atualizavam, assim, tendência disseminada na lírica em língua portuguesa, presente, por exemplo, na “quadra popular nacional”, na poesia romântica – na qual “o tema do exílio e do desejo de voltar é freqüente” e, por fim, no “folclore de origem ibérica”, convertida num “sentimento de despedida”. Em sua configuração modernista, o motivo ostentaria, ao invés do romântico desejo de voltar, a “declinação clara do desejo de partir”. E, substituindo o saudosismo português, em consonância “com o já tão reconhecido individualismo nosso”, emergiria certo hedonismo patente na vontade “de partir pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie”. Fica clara a proeminência da Pasárgada bandeiriana como modelo desse “estado-de-espírito bastante comum nos poetas brasileiros” da época.

⁴⁶ *Idem*, p. 103.

⁴⁷ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed., São Paulo: Martins/ Brasília, INL, 1972. Para as citações seguintes, conferir sobretudo as páginas 130 a 132.

Como esse estado de espírito se comunica às *Memórias*? Como as noções aparentadas de exílio e evasão socorrem a compreensão da obra de Nava nos anos 70 e 80? Antes, porém - ante a possível censura quanto ao estabelecimento, como se propõe aqui, de um paralelo entre a poesia e a prosa -, reafirme-se o profundo apelo poético das *Memórias*. Não terá sido por acaso que Davi Arrigucci Jr., por exemplo, aproxima-as da elegia, como tonalidade geral e, em nível estrutural, compara sua frase enumerativa ao verso livre modernista (ambos conferindo feição moderna à herança do passado); ou, ainda, que Antonio Candido, num ensaio sintomaticamente intitulado “Poesia e Ficção na Autobiografia”, tenha colocado a análise da obra de Nava ao lado da de poetas como Drummond e Murilo Mendes, frequentemente estabelecendo pontes entre elas⁴⁸. Crentes na pertinência do paralelo – e mesmo, por assim dizer, ancorados numa relativa tradição crítica –, pode-se iniciar o exame de tais questões.

2.1.2 *Voumemborismo naviano*

I

Antes de mais nada, será necessário definir qual acepção de exílio parecerá mais pertinente aplicar às *Memórias*. Naturalmente, nelas não cabe a dimensão estrita do termo, a saber, a do afastamento compulsório da terra natal. Convém, no caso, utilizar o conceito

⁴⁸ Cf. respectivamente, de Arrigucci., *Enigma e Comentário*, op. cit., p. 110 e, de Candido, *A Educação pela noite & outros ensaios*, op. cit.

de modo mais abrangente, realçando, por extensão, a sua sugestão de isolamento, incomunicabilidade e falta de afinidade com o ambiente circundante, ecoando, percebe-se, o sentido que lhe confere o jovem Drummond em seu desabafo com Mário de Andrade. Mesmo ali, entretanto, o termo guarda uma relação íntima com a sua significação mais comum, ou seja, a de um deslocamento espacial (de quem, no caso, sente-se como um francês degredado nos trópicos), enquanto em Nava, como se verá, a tônica recai sobre um deslocamento temporal.

É de fato a passagem do tempo a responsável pela profunda sensação de isolamento testemunhada pelo narrador das *Memórias*. Não é outro o sentido dado por Monique Le Moing à certa desagregação do texto de Nava: “(...) havia uma defasagem entre o passado remoto idealizado e o tempo recente, *exílio* brutal e vingador de uma época feliz.”⁴⁹ Embora o rumo desta argumentação acabe por relativizar, até certo ponto, esta idealização de um passado feliz, a ideia de exílio sustentada pela estudiosa é certa – e, mais do que isso, referendada pelo próprio memorialista.

As declarações mais contundentes nesse sentido encontram-se em “Negro”, capítulo de abertura de *Galo-das-Trevas*. Nele, seguramente um dos trechos mais pungentes e espetaculares das *Memórias*, o narrador abandona, provisoriamente, o relato do passado, e passa a narrar o seu presente de octogenário num apartamento do bairro carioca da Glória. A começar pelo seu “Guia de Devaneios nas Ruas do Rio de Janeiro a Dezembro”, no qual o narrador descreve um itinerário por uma cidade-fantasma, soterrada pelo tempo – e na

⁴⁹ *A Solidão Povoada*, op. cit., p. 15. Grifo nosso. A impressão da estudiosa, de fato, não é isolada. Leiam-se a propósito estas palavras, por exemplo, de Ana Cristina Chiara: “Quando decidiu escrever suas memórias, sob a forma de uma obra destinada à publicação, Pedro Nava passava por esse processo de exílio em si mesmo e, de certo modo, as circunstâncias do momento eram propícias ao afastamento do mundo e à busca de um encontro consigo próprio.” Cf. *Pedro Nava: um homem no limiar*, p. 25. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

qual se vê melhor ambientado -, nota-se como aquele espaço presente pouco lhe diz respeito. A rigor, é como se o tempo o tivesse transformado numa espécie de estrangeiro, ao qual as lembranças da terra natal – a cidade-fantasma- lhe sugerissem um sopro balsâmico, embora provisório⁵⁰.

A propósito, a fantasmagoria é um dos motes de todo o capítulo. Não é apenas a cidade que de repente se revela assombrada, mas o próprio narrador. A ideia de possessão, não só do espírito, mas sobretudo do corpo – algo dolorosamente vivido por um esteta incorrigível como Nava -, é frequente. Examinando com horror o seu “pé de velho”, toma-o como se, na madrugada povoada pelos fantasmas dos amigos e parentes, “mais um espectro tivesse chegado”: ”tive horror daquele ente que queria ser o meu e que minha lembrança repelia como se fosse uma intrusão”. Mirando-se no espelho, maldiz “o velho que tomou conta de mim”, as bochechas que “parecem coisa não minha”. Ou, trancando a porta à chave, temendo pelos assaltos (outro temor ausente da cidade em que um dia se sentira acolhido, e não exilado), descobre-se logo perpetrando ato inútil: “piores os que já entraram, que habitam em mim.”⁵¹ Ao exílio do sujeito na cidade, junta-se outro, mais entranhado, espécie de exílio do sujeito no próprio sujeito.

Só muito precariamente a profusão de terras natais engendrada pelas *Memórias* atenua esse adverso estado de coisas. De fato, apesar de juizforano de nascimento, Nava também se julgava belorizontino, mais precisamente “um sujeito do Bar do Ponto”, além de carioca (de cujo espírito logo viu-se impregnado, como mencionamos em outra

⁵⁰ Esta “cidade-fantasma” será melhor delineada, na Seção IV, nos termos de uma “cidade-antiquário”.

⁵¹ Cf. *Galo-das-Trevas*, op. cit, respectivamente pp. 47, 56 e 35.

oportunidade, a ponto de escolher o Rio como local de seu sepultamento)⁵². Por outro lado, o tempo desfigura a “cidade íntima” acolhedora à memória: Belo Horizonte, cuja modernização lhe parece impessoal, leva-o a entoar, numa espécie de estribilho, um saudoso “Quando havia Minas” em *Galo-das-Trevas* - algo análogo ao processo verificado no Rio de Janeiro dos anos 70 e 80. Mesmo Juiz de Fora, veremos mais à frente, pouco guarda do *locus* idílico da infância. Para piorar, o provincianismo conservador de seus habitantes ergue um muro entre a própria sensibilidade e a cultura local. Todo o capítulo dedicado às desventuras do recém-formado Egon no Posto de Saúde da cidade estrutura-se sobre o contraste entre a rebeldia esclarecida do jovem e a catadura católica e hipócrita dos conterrâneos. Não à toa, a ideia de exílio ocupa o centro da alcunha de Juiz de Fora a partir da espécie de *roman à clef* em que se convertem as *Memórias* do quinto volume em diante: Santo Antonio do Desterro. Pode-se mesmo filiar a essa sensação de desterro, em parte, o impulso de procurar “asilo” em outras cidades, nas quais a fratura entre a sensibilidade individual e o espírito citadino pareça menos violento.

II

Diante dessa sorte de exílio generalizado oferecido pelo presente, nada mais natural do que o desejo de voltar para um espaço-tempo com o qual vigorasse maior integração. Decorre disso, como nota Joaquim Aguiar, uma narrativa “envolvida por forte sentimento

⁵² Entrevista concedida a Geraldo Magalhães citada por Antonio Sérgio Bueno em *Visceras da Memória*, op. cit., p. 36.

saudosista”, na qual retomar o passado constituía, para o narrador, “retomar os alicerces da própria trajetória, das mais bem-sucedidas”, empreendendo-se, assim, “uma projeção do eu na visão enaltecida da vida brasileira durante o período da República Velha.”⁵³ Desse modo, nas *Memórias*, o “Brasil anterior a 30” não contempla o seu conhecido feitio oligárquico, “acanhado e perverso” (...), “embriagado pela poesia que [o narrador] atribui à própria trajetória.”

A análise merece atenção. Primeiro, pela ironia produzida; ao velho Nava, interessa voltar justamente para o país do qual, ao jovem Drummond, interessa partir. Segundo, pelo embaralhamento entre o *eu* e o *país* como um todo, aspecto já tratado páginas atrás e que recebe, nesse âmbito, novos desdobramentos. Um deles é o duplo modo de encarar a relação entre o individual e o coletivo. Pode-se ler as *Memórias* como o testemunho de um narrador que diz “Eu era mais feliz porque o país era melhor”⁵⁴. E pode-se lê-la, talvez com mais propriedade, como o produto da formulação inversa: “O país era melhor porque eu era mais feliz”. É a essa segunda formulação, à qual se aferra Aguiar, a responsável pela interpenetração corrente na obra entre *narcisismo*, *hedonismo* e *ufanismo*.

Quanto ao narcisismo, basta reiterar o já exposto pelo crítico: retomar a própria trajetória, “das mais bem sucedidas”, incorre, naturalmente, em autocongratulação – e, menos naturalmente, em congratulação do país coevo, donde aquele ufanismo citado acima. O termo merece reparo, porque não se reveste de suas conotações usuais. Nas *Memórias*, não há o elogio apriorístico sistemático do país. Por vezes o narrador o vergasta e critica –

⁵³ *Espaços da Memória*, op. cit., pp. 153-4. Mais à frente, citamos trecho da p. 156.

⁵⁴ “De uma maneira geral, a vida, no Brasil, tem piorado. Eu acho que o brasileiro já foi muito mais feliz, principalmente o carioca, do que é atualmente. O Rio que eu conheci como uma cidade cordial. As pessoas se agridem com uma brutalidade que eu não via quando era menino, aqui no Rio. Ninguém entrava num elevador sem cumprimentar todo mundo, hoje ninguém cumprimenta, se dão é trancos e pontapés pra passar uns por cima dos outros” Cf. *Pedro Nava. Memória*, op. cit., p. 411.

sobretudo quando ele próprio sente-se vergastado pelos vícios nacionais. Nessas ocasiões, o país mostra as suas garras. Mas, em comum com o ufanismo tradicional, vigora certo amaciamento crítico das mazelas do Brasil, consequência da conversão, por vezes insensível, da *autocongratulação* em celebração do cenário que acolheu e viabilizou aquela “trajetória das mais bem sucedidas”.

Ainda exemplar desse vínculo entre desfrute individual e celebração coletiva será o hedonismo, muito típico do memorialista. Sensibilidade muito aguçada para os prazeres sensoriais, em muitas oportunidades, cingido pelas privações da idade, advoga por um gozo quase epicurista da existência. Curioso é ver o quanto, nesse desfrute egocêntrico, reside também um elogio à cultura brasileira como um todo – um modo, talvez, de conciliar o engajamento mariodeandradino com as tendências “individualistas” recriminadas pelo guru modernista, como se verá no capítulo a seguir. A gastronomia pode funcionar como um bom exemplo. Tomando a feijoada ou as receitas familiares como mote, descreve verdadeiro *tour* sinestésico para dar conta dos prazeres ativados pelas prendas culinárias tipicamente nacionais. E assim, mergulhando na íntima fruição sensorial, engendra, concomitantemente, uma celebração da cultura brasileira como um todo.⁵⁵

⁵⁵ A propósito, não custa lembrar que, para um antropólogo como Roberto DaMatta, a culinária oferece, na cultura brasileira, uma imagem positiva do país. Desse modo, aqui vigoraria uma distinção entre a “comida” (doméstica, menos funcional e mais acolhedora) e o “alimento” (de caráter funcional e extrafamiliar, aproximando-se da concepção utilitarista do *fast-food* norte-americano). É como se a culinária produzisse, no país, a imagem de um povo mais civilizado (ou “cozido”, na acepção de Lévi-Strauss, capaz de apreciar um prazer mais refinado e demorado), não primitivo (ou “cru”, ainda fiando-se no antropólogo belga). Cf. “Sobre comidas e mulheres” in: *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco, 2004. São evidentes as relações com a antropologia de Gilberto Freyre, extensível, ainda, em relação às *Memórias*, para outros âmbitos (Aguiar define o Brasil de Nava como “um país-família, colorido, pitoresco, miscigenado e simplificado; um país parecido com o de Gilberto Freyre”. Cf. *Espaços da Memória*, op. cit., p. 156). *Hedonismo e ufanismo*, portanto, encontram na culinária um propício campo de interpenetração.

III

Tudo isto funciona para a camada mais superficial das *Memórias*. Entretanto, numa obra com tantas camadas de interpretação, talvez não funcione tão plenamente em suas engrenagens mais fundas. Incorporando-as a esta leitura, o impulso de voltar deixa de ser tão pacífico quanto as linhas acima podem ter sugerido. A “farra de libertações morais e físicas de toda espécie”, ímpeto do ethos “voumemborista” do modernismo – e que bem se casa com o hedonismo naviano – não se consome tão plenamente na obra como, por exemplo, na *Pasárgada* de Bandeira. Malgrado o seu amor pela vida – “Acho excelente viver”, diria em entrevista o futuro suicida⁵⁶ -, nas *Memórias* há sempre uma chaga aberta, mais ou menos visível, capaz de comprometer o gozo pleno da existência.

Pode-se mesmo estender a sensação de exílio, alocada sobretudo no presente, para variados aspectos da vida passada do narrador. O isolamento dá-se, por exemplo, em âmbito familiar: numa imagem contundente, comparou certa vez a orfandade precoce à mutilação. A falta do pai erige-se, na formulação, em falta permanente e dolorosa, convidando o filho a preenchê-la, como já referido, através da própria vida: ir para o Rio, como médico, equivalia a retomar a vida do pai do ponto em que ela parou. Mesmo profissionalmente, Nava declarava-se entre a minoria branca capaz de honrar a classe, infestada de colegas “marrons”. E temperamentalmente, pinta-se como um eterno incompreendido, sempre na contramão do *status quo*, como, por exemplo, “nefelibata” ou

⁵⁶ Entrevista citada por Raimundo Nunes em *Pedro Nava. Memória*, op. cit., p. 409.

“futurista” ridicularizado pela Tradicional Família Mineira da ainda provinciana Belo Horizonte dos anos 20. Muito disso deve ser posto na conta da autovitimização, tão cara ao autor e ao próprio gênero. Constatação justa, embora não invalide a ação atenuante destas “chagas” sobre o prazer virtualmente concentrado na vida passada.

Aspecto fundamental para a relativização da “farra hedonista” nas *Memórias* é a proximidade entre dor e prazer. A começar pela sexualidade, terreno no qual, num raro momento de confissão, o memorialista assume certo *animus dissecandi*⁵⁷ – ou seja, um erotismo atravessado pela sensibilidade do anatomista, propensa à dissecação. Com isso, admite também, virtualmente, guardar em si “um Jack-the-ripper encubado”, para quem uma dose de sadismo pode apimentar o prazer sexual. Para o narrador, “o erotismo é uma pesquisa permanente, lenta, gradual, paciente, dolorida e sempre insatisfeita”⁵⁸ - os adjetivos “dolorida” e “insatisfeita” refletindo, no caso, aquele conflito entre dor e prazer, cujos contornos, na próxima seção, merecerão maior atenção estilística e histórico-literária. Conflito, a propósito, iniciado na própria educação repressora de sua geração, raiz de mais uma das várias ambivalências das *Memórias*. De um lado, é evidente o seu sensualismo aguçado, patente na minúcia deleitada, de esteta e anatomista, com que descreve os corpos – aliás não só femininos.⁵⁹ De outro, também se percebe a intenção – frustrada – de aplacar o desejo. A peregrinação do jovem médico pelos prostíbulo de Belo Horizonte é exemplar desse conflito:

⁵⁷ *Beira-Mar*, op. cit., p. 72.

⁵⁸ *Galo-das-Trevas*, op.cit., p.386.

⁵⁹ “Tinha o cabelo escorrido não, mas preguiçoso e sem pressa de chegar nas pontas. Era dum negro azeviche na cabeça, sobancelhas e no que começava a brotar de buço e de pequenos tufos fazendo um esboço de costeletas. Nesses pontos não se destrinchavam bem os fios, nem a cor – pois eles eram apenas massa. Na cabeça o suor separava porções noturnas em forma de gordas brácteas – pétalas numa embricação de cingrácea – e na face saliências onduladas como a que o escultor pôs para fazer a barba rompente de Auriga de Delfos (...). Dentes perfeitos. Tipo longilíneo atlético”. *O Círio –Perfeito*, op. cit., p. 34.

E o Doutor José Egon Barros da Cunha quando sumia nos escuros da praça do mercado fazia-o com as lépidas passadas do estudante Zegão – que ele queria matar dentro dele mas que tantas vezes renascia e revivia naquelas ruas de gente que conhecia todos os segredos. Doctor Jekill and Mr. Hyde.⁶⁰

O pequeno trecho é, de fato, rico para a discussão proposta. Primeiro, porque associa, novamente, o sexo à certa conduta monstruosa. Aqui, o embate dá-se entre Doctor Jekill and Mr. Hyde, o médico (Egon) e o monstro (Zegão). Segundo, como desdobramento disso, porque mostra o quanto o assunto coage o narrador a adotar máscaras, forma de autopreservação moral. No caso, aliás, trata-se de uma máscara dentro da outra (Zegão dentro de Egon). O recurso é frequente em outras passagens das *Memórias*: Egon entra na obra quando do relato das experiências amorosas adolescentes; o Conselheiro e o Comendador protagonizam episódios de forte cunho sexual.⁶¹ O desfrute hedonista, enfim, cinge-se sempre por alguma espécie de restrição.

Como se nota, a propósito, no relato dos tempos de juventude fisicamente plena e feliz. Lê-se um volume como *Beira-Mar*, dedicado sobretudo aos anos de faculdade em Belo Horizonte e aos vínculos modernistas, com a sensação de viva saudade dos vinte anos do protagonista. “Vinte anos nos anos Vinte” é a frase-estribilho com a qual o narrador pontua o seu relato, espécie de suspiro saudoso dos tempos idos. Mas, subliminarmente,

⁶⁰ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 383.

⁶¹ Muito como quem não quer nada, Nava desenha, numa linha de *O Círio Perfeito*, um autorretrato útil para quem pretende estabelecer vínculos entre tais máscaras e o próprio memorialista: no trecho, além de professor emérito, médico aposentado e escriba insistente, Egon descreve-se como “pobre Comendador” e “Conselheiro” – títulos ostentados, de fato, pelo memorialista (*O Círio-Perfeito*, op. cit., p. 137). O autor já se utilizara de recurso semelhante para denunciar, obliquamente, a frequência de João Ribeiro, seu professor no Pedro II, por cinemas do *bas-fond* carioca, em *Balão Cativo*. Trato do tema mais detidamente em minha dissertação de mestrado (*Escolas Literárias: as ‘Crônicas de Saudades’ de Pedro Nava e Raul Pompéia*, especialmente no capítulo “Duas ‘Comédias Colegiais’ do Sexo”. Campinas, IEL/UNICAMP, 2005.)

ecoa sempre uma angústia de fundo. Falando do ano de 1922, define-o como uma “fase extremamente infeliz da minha vida. Terror cósmico dos dezoito anos, crise terrível de idade, descobertas em mim e nos outros”⁶² teriam marcado o período negativamente – muito embora o conjunto do texto sugira um saldo positivo da época abordada. Por isso, é também com algum estranhamento que o leitor, no mesmo volume, depara-se com uma cena, impressionantemente bem narrada, na qual o jovem cogita, madrugada alta, cometer o suicídio nas pontes do ribeirão Arrudas:

Nelas me debrucei muitas vezes em noites de solidão total, deixando pender a cabeça, ficando em pontas de pés, empurrando todo o peso do corpo para a frente, peitoril agora na virilha (só largar, esticar os braços e o equilíbrio será rompido) – vamos, Pedro! coragem! Mais um impulso e tudo ficará resolvido lá embaixo apenas um corpo meio mergulhado na água um fio de sangue da cabeça quebrada nos calhaus teus miolos rolando Arrudas Velhas São Franciscoceano... Ficara [*sic*] um instante entre dois abismos as decisões, optava por assentar os calcanhares e seguir olhando as estrelas correndo na onda de nanquim como as flores astros de diamante descendo nas madeixas do óleo de Winterhalter que representa Elizabeth de Wiltelsbach antes da fatalidade.⁶³

Note-se, inicialmente, que a cena não parece episódica, pois o narrador a repete, segundo relata, “muitas vezes”. O mal estar e a angústia, matrizes do flerte com a morte, adquirem sob esse ângulo certa permanência em meio à juventude aparentemente tão feliz.

⁶² *Beira-Mar*, op. cit., p. 71.

⁶³ *Idem*, p. 260.

Registre-se, ainda, a tonalidade ambígua do trecho, extensível, aliás, a toda a passagem, relativamente longa. Não obstante a cena sugerir, como é natural, alguma apreensão, ela também comunica, estranhamente, dadas as circunstâncias, um perceptível tom nostálgico. Até certo ponto, ele se explica estilisticamente, como sugere o contraste existente entre, de um lado, a interioridade dolorida do sujeito e, de outro, a explosão de beleza do cenário exterior, à qual é impossível ficar insensível – a ponto de o espaço parecer, até mesmo, o responsável pelo abortamento da missão suicida. Desta maneira, não obstante o cenário ermo e noturno ecoar o desalento de Nava, prevalece a força plástica das “estrelas correndo na onda de nanquim”, reforçada mais adiante na imagem de uma “enxurrada luminosa acompanhada por nós no dorso serpentino do Arrudas”. Equivale a dizer: quando o natural seria tingir o cenário das cores mais negras e cruas possíveis, de forma a ambientar a angústia do suicida num cenário condizente, opta-se justamente por realçar a beleza vitalizante do ambiente, através do uso intensivo dos recursos poéticos, sobretudo imagéticos e metafóricos. Desse descompasso fundamental, nasce a paradoxal tonalidade da passagem, excelente exemplo da irrevogável contaminação do tempo do enunciado pelo tempo da enunciação: temos, enfim, uma espécie de saudade da dor da juventude. Curioso confinamento, portanto, do prazer – princípio da saudade – com o sofrimento.

Como em quase tudo nas *Memórias*, o fenômeno comporta alguma reciprocidade: não apenas o relato do sofrimento guarda um resíduo sensível de prazer, mas também o da felicidade admite a presença da dor. Imaginando, por exemplo, os banhos do avô e do tio, Ennes de Souza, no mar maranhense, Nava, aliás fantasiosamente incluindo-se na cena, compõe o seguinte quadro:

Somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza. Fugas ladeira abaixo até o varadouro de canoas de pesca. A praia idílica e pobre, as gaiivotas e as tapenas, nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam, o mar todo crespo, espumoso e aderindo exatamente a cada saliência ou dobra do corpo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador. Os peitorais novos em folha empurram-no de encontro ao horizonte.⁶⁴

Evidentemente, o tom da cena é, mais do que idílico, paradisíaco. A fusão entre o vigor dos adolescentes (“peitorais novos em folha”) e a beleza natural prevalecem no quadro. Mas interessa notar, por outro lado, a suave embora perceptível intromissão do sofrimento em plena paisagem edênica. Afinal, o mar, “todo crespo”, é “amargo ao gosto” e provoca ardência nos olhos do mergulhador. Mesmo num espaço idealizado por princípio – pois *anterior* à existência e ao testemunho do narrador, além de *necessariamente* comprometido com as conotações de felicidade inerentes a um Éden Tropical –, não se subtrai a frequente nota de aspereza ambiente. Pode-se argumentar que, com isso, o narrador pretende infundir maior efeito de verdade sobre o narrado, abdicando da idealização ingênua e romantizada. O que, de resto, só vem a corroborar a hipótese sugerida: nas *Memórias*, o prazer faz parede-meia com a dor.

Se fosse inspirado por uma das predileções de Nava, esse subcapítulo bem poderia ser encimado por uma epígrafe de *Beira-Mar*, na qual o narrador define-se como “um pessimista disfarçado por grossa camada de pilhéria e gozação”⁶⁵. Ou, ainda, reproduzir o depoimento da amiga Maria Julieta Drummond de Andrade, dando conta da alternância, no

⁶⁴ *Baú de Ossos*, op. cit., p. 14.

⁶⁵ *Beira-Mar*, op. cit., p. 177.

temperamento de Nava, entre euforia e desalento⁶⁶. Ou, relembrar, por fim, certo trecho de *O Círio Perfeito*, no qual o narrador, comparando-se ao Comendador, também se julga um “maníaco-depressivo”⁶⁷. Todos os excertos poderiam servir para rastrear as origens desse fenômeno na obra, muito embora tais origens também sejam produto da imagem construída pelo autor *na* – e não *antes da* – própria obra. De qualquer maneira, não convém, aqui, pesquisar os primórdios desse sofrimento gozoso ou gozo sofrido nas *Memórias*, a despeito da sua adesão saudosa ao passado. Interessa, apenas, assinalar-lhe a pertinência, importante para os próximos passos dessa análise.

IV

Comentando a mesma passagem sobre o banho edênico no mar do Maranhão, José Maria Cançado afirma: “(...) nas *Memórias* o paraíso jamais é natural. Nunca é plena presença. Assim, para que possa fazer soar a nota edênica, ele, Narrador, vai descolar-se de si e saltar para trás do seu nascimento, para encontrar o próprio avô e Ennes de Souza, então rapazes, na praia de São Luís.” Apesar de, como dissemos, essa “nota edênica” nos parecer algo maculada, já de raiz, o comentário no geral procede, adiantando um aspecto digno de maior aprofundamento: o sentido adquirido pelo impulso de voltar no narrador dessa obra.

Como sugere Cançado, esse impulso de voltar é exacerbado, levando mesmo o narrador a “descolar-se de si e saltar para trás do seu nascimento”. Haverá outras passagens

⁶⁶ *O Bicho Urucutum*, p. 223. A amiga refere-se às “ácidas *boutades* de Nava, de quem tantas vezes ouvi conceitos rudemente pessimistas, enunciados entre gargalhadas. Relendo-o, vejo que ele falara seriamente, então: conhecia a fundo a complexidade da vida, os problemas e prazeres da vida, a fluidez e o peso da vida e descrente e sensual aspirava sobre todas as coisas, chegar a Trapa, ‘esse lugar em que reinam a calma e o silêncio’”.

⁶⁷ *O Círio Perfeito*, op. cit., p. 549.

na qual esse impulso, generalizado nas *Memórias* e natural do gênero, mostra-se contudo alçado a um grau incomum. Narrando a passagem de Egon por Desterro, dedica bom número de páginas a evocar as lembranças da infância do jovem na cidade. Acometido durante o itinerário por uma sucessão de *medeleines*, o leitor tem diante de si um inventário meio onírico das recordações do médico recém-formado, com direito, inclusive, às costumeiras críticas contra as intervenções arquitetônicas assassinas das boas lembranças. A passagem toda é curiosa não apenas pela narrativa envolvente, mas sobretudo porque se trata de uma evasiva cadeia de lembranças: o velho lembra o jovem que lembra o menino. É como se, de certo modo, relembrar a juventude feliz (na época, Egon contava 25 anos) não bastasse, e fosse necessário buscar ainda mais longe, na infância então pouco remota, um local no qual repousasse, na falta de memória ainda mais longínqua – e em tese mais atraente, porque mais distante da velhice – o sofrimento do memorialista octogenário.

Já em *Chão de Ferro*, aliás, o narrador construiria caso semelhante. Na oportunidade, e ainda mais jovem, então com dezoito anos, descobre-se, de repente, velho, “com saudade de mim”, deparando uma Belo Horizonte já capaz de devolver-lhe um complexo considerável de lembranças pessoais. O velho (“Fecho os olhos para recuperar cada detalhe desta época”) lembra o adolescente (“... pela primeira vez, nessas andanças senti que um passado me seguia”) que lembra a criança (“Eu via o Anglo e seus caminhos”...).⁶⁸ Temos algo do gênero, ainda, em *Galo-das-Trevas*. Sentado na sala, lembra-se dos lugares de predileção, no recinto, dos amigos mortos – o que o leva a Gastão Cruis. De Gastão Cruis na sala da Glória, parte-se para o amigo na casa de Rodrigo de Melo Franco, na Rua as Laranjeiras. E, finalmente, desse cenário com seu poste noturno

⁶⁸ *Chão de Ferro*, op. cit., p. 301.

recheado de insetos voadores, salta-se para a infância, pois os animais iluminados “lembravam as fagulhas das *estrelinhas* das noites de São João em Aristides Lobo...”⁶⁹

Esse não conter-se na lembrança pode ser verificado, ainda, no modo como Nava encara os livros antigos de sua biblioteca. Folheando os raros volumes de Rousseau, adquiridos durante viagem à França, lembra-se “perfeitamente daquela tarde de outono” quando os adquirira, que o conduz, por sua vez, à memória do amigo, já falecido, “ajudando a carregá-los do Quai des Messageries ao *Hotel Montalembert*”. Parando para descansar, regozija-se por ter os pés “sobre a marca invisível deixada pelos de Leontine, France e Brousson.” Ou seja, recua a lembrança para antes dela própria, tornando-a mais plena e digna de nota. O mesmo vale para os livros raros de medicina, que o levam a recordar as viagens feitas para comprá-los e, enfim, às “contemporaneidades” das edições: “Outras mofaram e se encardiram no ar que respiraram Voltaire e Rousseau. Agora, as que estiveram em livrarias onde talvez tivessem entrado Stendhal, Hugo, Renan e Anatole France.”⁷⁰ Não basta, parece, a lembrança pessoal, sendo necessário desviar-se, se possível, para uma outra, mais remota, anterior à própria existência do narrador.

Ora, como se pretende demonstrar, nas *Memórias* não vigora, muitas vezes, apenas a evasão de primeiro grau (a saber, a fuga do presente em direção ao passado), mas também outra, de segundo grau (a fuga do passado para outro, ainda mais remoto). Em outras palavras, não há nessa obra apenas evasão, mas também o impulso de evadir-se da própria evasão. Os exemplos de lembranças dentro da lembrança aqui arrolados dão conta disso. Como é natural, muito desse procedimento desemboca na infância. Mas ela própria, de criança prematuramente órfã, renegada pela avó e que, muito cedo – como nos citados

⁶⁹ *Galo-das-Trevas*, op. cit., pp. 52-3.

⁷⁰ Cf., respectivamente, *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 50 e 51.

versos de Bandeira -, educada pelo sofrimento, já estava pronta “para as verdades essenciais”, não oferece guarida total.⁷¹ Pode-se recuar ainda mais – nas *Memórias*, o Paraíso nunca é plena presença, diz Cançado -, para antes da própria existência, como testemunha o seu afã genealógico ou a maior parte de *Baú de Ossos*, dedicada aos antepassados. O impulso, enfim, é quase o de concretizar um *mise-en-abime* do tempo íntimo, no qual o passado de um mesmo *eu* leva-o a outros *eus* contidos naquele de partida (consequência daquela prematura saudade dos “meus eus sucessivos”, como “se eu fosse uma enfiada de mortos”).⁷²

A operação conduz, entretanto, a uma deformação capaz de aterrar o sujeito, resistente a aceitar o que vê como autoimagem: as rugas das mãos devolvem-lhe o “trançado miniatura bilionar do embricamento das escamas ancestrais da fase aquática.”⁷³ A velhice do indivíduo encontra as origens da espécie – e a união dos extremos não consola, mas aterra, porque a última soterra o primeiro. Mesmo o impulso de voltar, em sua radicalidade, não oferece garantia de descanso. Nas *Memórias*, não obstante o ânimo infundido ao passado pela saudade, ele nunca chega a erigir-se em local de repouso – como o são, por exemplo, o Brasil da “Canção do Exílio” gonçalvina ou a Pasárgada bandeiriana. Persiste, sempre, um ímpeto evasivo, uma sobra de sofrimento ou frustração que impele ao movimento.

Esse impulso dinâmico comunica-se à estrutura das *Memórias*. Nelas, o próprio discurso recusa-se a encontrar uma estação de repouso, estando em movimento, devagar e sempre, bem à maneira daquele “estilo sinuoso e demorado” do qual fala o narrador a

⁷¹ *Balão Cativo*, op. cit., p. 93. Na última seção deste trabalho, este impulso de voltar será revisitado, com maiores detalhes, sob a égide de uma fixação naviana pelo “antigo”.

⁷² *Chão de Ferro*, op. cit., p. 301.

⁷³ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 48.

respeito de Proust.⁷⁴ Ao crítico decidido a abraçar a tarefa ingrata de delimitar os eixos discursivos fundamentais pelos quais transita a prosa naviana, quatro categorias se apresentam, evidentemente intercambiáveis e sujeitas a limitações didáticas e teóricas. Distinguem-se, assim, o eixo *narrativo* (blocos nos quais a ação evolui mais claramente e o relato toma feição nítida de enredo romanesco, sendo o seu melhor exemplo a fase final da obra, aberta com *Galo das Trevas*); o *ensaístico* (dedicado ao comentário sobre aspectos variados, como procedimentos literários, convicções políticas ou filosóficas, a passagem do Tempo configurando, aqui, mote privilegiado); o *digressivo* (aparentado ao ensaístico, embora caracterizado, mais especificamente, pela exploração poético-sentimental de um dado motivo caro ao narrador – a culinária, o “sábado” dos tempos de Internato em *Chão de Ferro*) e, enfim, o *descritivo* (relacionado à descrição mais objetiva de seres, objetos e cenários – as variadas biografias de colegas de geração modernista, em *Beira-Mar*, ou a história de instituições como o Colégio Pedro II, exemplificam este eixo).

Trata-se, pois, de um edifício capaz de comportar numerosas linhas de fuga, pelas quais embrenha-se, sempre provisoriamente, o discurso inquieto das *Memórias*. De fato, o narrador salta regularmente de um a outro registro, distribuindo-os com relativa equidade hierárquica e experimentando fusões interessantes por quase toda a obra. O que, adentrando já no terreno do juízo de valor, beneficia o texto: seria penoso atravessar as suas milhares de páginas em monótona estaticidade. Algo capaz de explicar, em parte, a queda qualitativa percebida em *Galo-das-Trevas* e, sobretudo, *O Círio Perfeito*, quando o eixo narrativo claramente se sobrepõe aos demais e a movimentação estrutural perde intensidade.

O proposto para a macroestrutura também se verifica em configuração microdiscursiva. Nos longos parágrafos das *Memórias*, é frequente o trânsito entre o

⁷⁴ Idem, op. cit., p. 184.

próprio e o alheio, o local e o geral, o presente e o passado, o lírico e o cômico, a arte e a vida, pares irrisórios diante das infinitas possibilidades de arranjo. A tendência é sempre animar o discurso de uma inquietação dinâmica, cujo efeito pode ser verificado, também, num dos traços-chave do estilo de Nava, já citado anteriormente: o pendor analógico. Nessa perspectiva, desfigurar um objeto torna-se, sobretudo, um modo de evadir-se de sua concretude – ou, poderíamos dizer, de seu presente imediato. Em larga ou pequena escala, estrutural ou estilisticamente, estamos diante de uma engrenagem narrativa sem local de repouso e indissociável da ideia de movimento⁷⁵.

V

Desde o início, esse temperamento esquivo já se anuncia nas *Memórias*. É, portanto, quase com sensibilidade musical que o narrador afina o restante da obra pelo diapasão dado por estas linhas iniciais:

E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco
hesitou a minha vida (...)

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-
decrépitadas, das toponímias de angústia, ameaça e dúvida – Além Paraíba,

⁷⁵ Em outro estudo, abordo o modo como, mediante um tratamento estilístico particular, uma dada matéria baixa ou vulgar eleva-se à matéria de elegia. O trânsito entre o sublime e o grotesco – e entre dor e prazer –, portanto, também contribui para embasar a instabilidade de base das *Memórias*. Cf. *Escolas Literárias: as "crônicas de saudades" de Pedro Nava e Raul Pompéia*, op. cit.

Abre Campo, Brumado, Turvo, Encruzilhada, Caracol, Tremedal, Ribeirão do Carmo, Rio das Mortes, Sumidouro. Do Belo Horizonte (não esse, mas o 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.⁷⁶

Referindo-se ao início das *Memórias*, Joaquim Aguiar utiliza, com propriedade, a expressão “ouverture”.⁷⁷ Mais uma vez, a analogia musical procede: como na abertura operística, aqui se anunciam os motivos fundamentais – ou, mais wagnerianamente, *leitmotivs* – aos quais o restante da obra irá de alguma forma reportar-se, expandindo-os, deformando-os, repetindo-os, mas os tomando sempre como referência. De fato, aqui estão concentradas as tensões fundamentais de todo o texto. Em uma direção, vigora a percepção mais imediata do mundo. É a sua face telúrica, mais chã (“mato dentro”, “toponímias”), aquela que lhe é dada pelo berço e, portanto, local, compulsória e restrita. A vida assim cingida pelo meio pouco mais tem a oferecer que sofrimento, como já prenunciam as “toponímias de angústia, ameaça e dúvida”. Apesar de essa primeira direção descrever um percurso panorâmico (Juiz de Fora - Belo Horizonte - Minas), ele nunca ultrapassa a dimensão regional.

⁷⁶ *Baú de Ossos*, op. cit., p. 5.

⁷⁷ *Espaços da Memória*, op. cit., p. 33.

Função desempenhada, a propósito, pela segunda direção, não por acaso caracterizada pelo elemento ausente da paisagem mineira: o mar. Esse itinerário toma, portanto, ares de gozo e libertação, como indica a menção às “saídas” e às “fugas”. Evadir-se do mundo-chão, concreto e imediato (“real”, numa acepção simplista), parece ser o caminho da felicidade, sempre longe e esquiva, quase a perder de vista (o que a primeira direção tem de delimitação espacial, a segunda tem de explosão – Ceará, Maranhão, Açores, Portugal –, aliás também temporal, como sugerem as “derrotas latinas do mar Mediterrâneo”). Evasão, afinal, inútil, porque sempre devolve-lhe, no próprio itinerário – “restingas, angras, bancos, recifes, ilhas” – a porção concreta de terra da qual pretende evadir-se.

Estão anunciadas, desde o princípio, portanto, os motivos fundamentais das *Memórias*. Primeiro, o signo da *tensão*, generalizada na obra⁷⁸: a vida do narrador não se resolve por nenhuma das duas direções, mas *hesita* entre elas. Dessa tensão essencial, surgem inúmeras outras, como aquelas entre o *local* e o *universal*, o *visível* e o *invisível*, que ao longo da obra receberão uma imensidade de variantes estilísticas e temáticas: ambas já estão combinadas no pequeno mas concentradíssimo trecho. Assim como, pelo menos, dois volumes inteiros: *Chão de Ferro* (a primeira direção) e *Beira-Mar* (a segunda, sempre frustrada, como indicam a imagem do mar apenas vislumbrado – a *beira-mar* – e a defasagem entre cenário – o quarto volume concentra-se em Minas Gerais – e título). Sobretudo, o trecho contém outra tensão, de interesse mais imediato, entre *dor* e *prazer*. É ela quem alimenta em grande parte, já se notou, o ímpeto evasivo das *Memórias*, permanentemente renovado por uma centelha renitente de frustração.

⁷⁸ “O que dá grandeza a esse texto são suas terríveis tensões”, já o notara Antonio Sérgio Bueno em *Vísceras da Memória*, op. cit., pp. 23-4.

Curiosamente, é outro escritor modernista e juizforano quem vai propor uma relação entre a cidade pequena e o convite à evasão. Para Murilo Mendes, n' *A Idade do Serrote*,

... a cidade pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas adversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e de fundação do mito.⁷⁹

O confronto com o trecho de Nava é esclarecedor. Lá, como vimos, realça-se a fratura entre o *eu* e a *cidade*, local de sofrimento e privações. Em *Galo-das-Trevas*, a cisão torna-se ainda mais funda, efeito do maior detalhamento dos vícios desterranos⁸⁰. O narrador constrói, aí, a imagem de uma cidade provinciana, preconceituosa e hipócrita sexual e religiosamente. Trava-se, ainda, uma crítica à “criação muito desterrana de mitos antípodas de cento e oitenta graus à posição da verdade”, atribuindo-se tom irônico e pejorativo à mitização corrente em Juiz de Fora. Em Nava, o fenômeno explica-se pela necessidade provinciana de erigir santos locais para adoração, reproduzindo, em escala cívica e reduzida, o furor religioso da cidade. Daí que o ganancioso empresário da área de energia elétrica, por exemplo, alce-se à condição de mártir benemérito: “Era o Iluminador, o Refulgente.”⁸¹ Não espanta, então, quando Egon, na solidão de seu quarto, dirige uma “formidável banana” à cidade. Tudo converge para exacerbar a sensação de desterro, raiz da alcunha dada a Juiz de Fora no livro. Em Murilo, a tendência é inversa. Atenua-se o conflito: “até mesmo pessoas adversas” beneficiam-se da transfiguração da realidade

⁷⁹ Murilo Mendes: *Poesia Completa e Prosa (Volume único)*, p. 937. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

⁸⁰ Uma longa e bem-humorada súplica de tais vícios encontra-se nas páginas 302 e 303 do volume.

⁸¹ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 304. A citação seguinte pode ser encontrada à p. 306.

propiciada pela cidadezinha. Aqui, a evasão decorre da pura e simples circunscrição do sujeito aos limites dela, espécie de gatilho para o alargamento da sensibilidade. Já em Nava, a mesma evasão decorre de um desajuste fundamental entre o *eu* e a cidade natal, duas naturezas cuja disparidade desmente os registros cartorários. “Desterro”.

Comentando o tema do *vou-me embora* em Murilo Mendes, Mário de Andrade o considerou, nesta obra, uma “constância psicológica”⁸². Realçava assim o seu sentido generalizado de transfiguração do real imediato – ou seja, o seu sistemático evasionismo. A *Idade do Serrote* pode ser lido como a história da gênese dessa sensibilidade poética esquiva e surreal. Trata-se, enfim, de historiar esse “olho armado” que, diz o poeta, “me dava e continua a dar força para a vida.”⁸³ Em termos mais gerais e simplificados, o texto responde à pergunta: *De onde vem o meu prazer de viver?* Em Nava, a evasão, dada a sua recorrência, também pode ser tida como “constância psicológica” – desde que, naturalmente, a expressão, apesar de sua sugestão biográfica, sirva para qualificar antes de mais nada o temperamento da obra, e não do autor. Entretanto, as *Memórias* surgem, também em termos simplificados, da necessidade de responder à pergunta oposta, a saber: *Aonde se perdeu o meu prazer de viver?* A obra é a tentativa, sempre renovada e sempre frustrada, de reencontrá-lo. A evasão sistemática, aqui, corresponde ao temperamento emocional oposto ao do livro de Murilo, decorrente daquela inquietação pessimista e angustiada de não saber-se acolhido – ou em repouso – em lugar nenhum.

Algo desse confronto pode ser esclarecido, talvez, pela religião. Longe das intenções desse trabalho formar a imagem de um Murilo carola e conformista. Nada mais distante de sua religiosidade carnal, de verdadeiro apego às coisas do mundo, como bem

⁸² *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 32.

⁸³ *Murilo Mendes: Poesia Completa e Prosa (Volume único)*, op. cit., p. 974.

nota José Guilherme Merquior⁸⁴. Mas o seu catolicismo, como qualquer religião, comunica-lhe certa sensação de repouso e acolhimento, verificável, por exemplo, na tendência a apaziguar tensões – constituindo uma das mais sensíveis, justamente, aquela entre matéria e espírito.⁸⁵ Já o materialismo naviano pouco pode oferecer nesse sentido. Não que na obra inexistia o impulso transcendente. A própria necessidade de *auratizar* tudo, buscando em seres e objetos, mediante uma longa projeção temporal, a sua íntima essência capaz de dotá-los de singularidade e valor, como conceitua Benjamin, guarda muito do ímpeto religioso de justificar a maculada existência terrena por uma transcendência capaz de redimi-la. Transcendência, portanto, fortemente material, como ponto de partida (seres e objetos) e de chegada (a história sensível mais recuada possível), configurando-se, assim, de alcance muito relativo quando confrontada à religiosa. O que, em parte, pode explicar certa atração pela religião mal dissimulada nas *Memórias* – algo examinado, sob outro ângulo, na última seção deste trabalho. Apesar de suas fundas restrições ao catolicismo – iniciada ainda cedo, com a leitura de Eça de Queirós – e mesmo ao cristianismo como um todo (“religião que escureceu o mundo matando o grande Pan”), em outras oportunidades declara-se “católico não praticante” e, vez por outra, rezando.⁸⁶ Mais um sintoma, enfim, daquela inquietação angustiada corrente na obra.

Na perspectiva do *voumemborismo* modernista, talvez as *Memórias* estejam em melhor companhia, mais uma vez, da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Não necessariamente dos poemas de *Alguma Poesia*, nos quais o evasionismo decorre, como nota Mário de Andrade, da “inteligência incapaz e fatigada (“vou-me embora pra

⁸⁴ “Notas para uma Murilosopia”, pp. 11-21. In: *Murilo Mendes: Poesia Completa e Prosa*, op. cit.

⁸⁵ Laís Corrêa de Araújo refere-se a uma verdadeira “conciliação dos contrários” na poesia de Murilo Mendes. Cf. “A Poesia Modernista de Minas”, p. 189. In: *O Modernismo*, op. cit.

⁸⁶ Cf., respectivamente, *Galo-das-Trevas*, pp. 61, 212 e 174.

Pasárgada!...”)” e da atitude “incapaz e frágil diante da vida (v. o admirável No meio do Caminho).”⁸⁷ Escrevendo em 1931, o crítico contava apenas, como *corpus*, com o livro de estreia de Drummond, publicado um ano antes. Mas as *Memórias* aproximam-se também, dizíamos, do espírito de alguns poemas posteriores, o que aliás só vem a confirmar a argúcia visionária da leitura de Mário.

É assim que, nas páginas d’ *A Rosa do Povo*, publicado quinze anos depois de *Alguma Poesia*, lê-se uma “Nova Canção do Exílio”, na qual aquele evasão inicial adquire formulação mais precisa. Após enfileirar os símbolos-chave do poema de Gonçalves Dias (o sabiá, a palmeira, a noite acolhedora, embora todos “longe”), com direito até mesmo a uma tradução da epígrafe original, retirada de Goethe (“Onde tudo é belo/ e fantástico”), o poema fecha-se com a estrofe: “Ainda um grito de vida e/ voltar/ para onde tudo é belo/ e fantástico:/ a palmeira, o sabiá,/ o longe”⁸⁸. Ao contrário da “Canção do Exílio” gonçalvina, a de Drummond não se resolve com a volta à terra natal, que lhe devolve o cenário matriz da felicidade. A “Nova Canção” desloca esse cenário permanentemente, negando-lhe, por assim dizer, residência fixa. O seu lugar é o “longe”. A busca pelo local que complementa o sujeito, resultando assim numa sensação de plenitude e acolhimento, traduz-se num movimento estéril e contínuo, pois o local de chegada – agora utópico – desloca-se concomitantemente ao indivíduo. Nada, portanto, aparentada ao proposto por José Guilherme Merquior acerca do célebre poema romântico, no qual haveria

a marca de uma consciência “congelada”, e de uma visão de mundo, por isso mesmo, predominantemente estática. Mas o levantamento estilístico da obra

⁸⁷ *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit., p. 35.

⁸⁸ *A Rosa do Povo*, p. 70. 11ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1991.

de Gonçalves Dias – iniciado brilhantemente por Othon Moacyr Garcia – revela um estilo onde prevalecem substantivos e adjetivos sobre verbos, indicando uma concepção não-dinâmica da realidade. A análise da “Canção do Exílio”, em particular, não faz mais do que confirmá-lo: entre os dez verbos de poema (ter, cantar, gorjear, cismar, encontrar, permitir, morrer, voltar, desfrutar, avistar), somente um – *voltar* – é verbo de movimento⁸⁹.

O trecho, como se vê, sublinha um pressuposto romântico exemplificado pela “Canção do Exílio”: a estaticidade, marca de uma consciência “congelada” – sensível, inclusive, estilisticamente. Ora, essa estaticidade não só a afasta da paródia drummondiana, como seria natural, mas também das *Memórias*. Como se espera ter demonstrado ao longo desse capítulo, vigora na obra um sentido generalizado de evasão, patente por exemplo no seu dinamismo estrutural e estilístico, marcas, aqui, não de uma consciência “congelada”, própria da “nostalgia romântica”, mas da “impaciência moderna” – combinada, é verdade, ao “desejo de voltar” típico do Romantismo, como referido por Mário de Andrade.

Será mais instrutivo alinhá-la, talvez, ao “jogo de troca-troca” que, para Silviano Santiago, é marca registrada da poesia drummondiana”. O crítico cita exemplos: “E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria” – “No elevador penso na roça,/ na roça, penso no elevador”, versos de “Explicação”, publicado em *Alguma Poesia*. O famoso “Quadrilha”, com a sua recorrente movimentação e frustração – no caso aplicados à vida amorosa – também exemplificaria o fenômeno⁹⁰, no fundo já anunciado pelo ensaio “Inquietudes na Poesia de Drummond”, de Antonio Candido⁹¹. De fato, aquilo que

⁸⁹ *Crítica: 1964-1989 (Ensaios sobre Arte e Literatura)*, p. 18. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

⁹⁰ *Carlos & Mário*, op. cit., p. 23.

⁹¹ *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

Santiago chama, no mesmo texto, de “desajuste” entre o micro e o macro, na poesia do mineiro, equivale às inquietudes nela verificadas por Candido. Desajuste ou inquietude, a decorrência é sempre a mesma: a inexistência de local de repouso do eu-lírico, base de uma concepção dinâmica da realidade – “o jogo de troca-troca” – com a qual se busca, de alguma forma, reparar um mal de origem. É perfeita, assim, a comparação proposta por Santiago com certa passagem de Shakespeare; “Como em *Hamlet*, o fantasma do desajuste pode sussurrar-lhe no ouvido: ‘The time is out of joint; Oh cursed spight, / That ever I was borne to set it right!’”⁹²

Algo do gênero perpassa o espírito das *Memórias*. Mesmo propensas a idealizar o passado, tornando-o assim um local de repouso para o velho exilado no Brasil dos 80, também parece haver aqui, sob a aparente idealização, um mal de origem. Recorramos uma última vez à música, evocando as sinfonias de Gustav Mahler, nas quais mesmo a Pastoral atravessa-se por um “arrepio espectral”.⁹³ Também as *Memórias* reservam para os seus quadros ensolarados e vibrantes uma sombra discreta mas onipresente, um traço nervoso de quem precisa, num próximo passo, buscar novo cenário para respirar mais folgadoamente. Este cenário aprazível, à sua maneira – mais oblíqua do que a drummondiana, é verdade – também é o “longe”, porque escapa permanentemente do sujeito. O impulso de voltar, aqui, pouco guarda da nostalgia romântica aludida por Merquior: não se vislumbra na obra a estaticidade de quem se vê finalmente acolhido, mas o dinamismo escapista de um narrador em busca de outras estações provisórias e precárias de repouso. O *voumemborismo* das *Memórias*, assim, confunde as formulações romântica e modernista do tema, conforme

⁹² Na tradução do próprio Santiago: “O mundo está fora dos eixos, Oh! maldita sorte.../ Por que nasci para colocá-lo em ordem!” Cf. *Carlos & Mário*, op. cit., p.24.

⁹³ A expressão é de Luiz Paulo Horta em *Música Clássica em CD*, p. 129. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

conceituou Mário de Andrade: nesta escrita “frequentemente em transe” – como a definiu Alexandre Eulálio⁹⁴ –, e também frequentemente em trânsito, juntaríamos agora, confundem-se o impulso romântico de voltar e o impulso modernista de partir. Obra dinâmica, sem local de repouso, nela voltar também é partir.

⁹⁴ “Pedro Nava, múltiplo, vário”, op. cit., p. 128.

2.2 “Despersonalizar”

Em um ensaio sintomaticamente intitulado “Relational Selves, Relational Lives”, o crítico norte-americano Paul John Eakin pretende reavaliar o que chama, na fortuna crítica sobre a autobiografia, de “mito da autonomia”. Ele teria início, em seu entender, com os escritos de Georges Gusdorf, de alguma forma referendados, por exemplo, pelos de Philippe Lejeune:

The contemporary debate about the nature of the self portrayed in autobiography was launched forty years ago in a remarkably influential essay written by the French critic Georges Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography” (1956). The model Gusdorf posited for the identity that autobiographies presuppose – let us call it the Gusdorf model – was emphatically individualistic, featuring a “separate and unique selfhood” (Friedman 34). In a similar vein, writing in the 1970s, Philippe Lejeune (*L’Autobiographie*) and Karl J. Weintraub traced the rise of modern autobiography to Rousseau and Enlightenment individualism.⁹⁵

Este modelo de interpretação viria a sofrer abalos, a partir dos anos 80, com os escritos feministas (cita, especialmente, os trabalhos de Mary Mason). Sob esta ótica, o “modelo Gusdorf”, para usar a terminologia de Eakin, poderia descrever um *self* masculino (autônomo e narrativo), mas não feminino (relacional e menos tradicionalmente narrativo). O esquematismo da distinção não agrada ao crítico, que a enxerga, inclusive, como uma forma alternativa de referendar a conceituação do ensaísta francês, discernindo apenas o

⁹⁵ *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, p. 47. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1999.

seu grau de aplicabilidade. O artigo do norte-americano pretende confrontá-lo mais agudamente, realçando “the relational dimension that is fundamental to all human experience of identity”⁹⁶, independentemente, neste nível, de variações de gênero. E independentemente até mesmo, para ser mais exato, não apenas das variações de gênero sexual, mas mesmo literário. Assim, a distinção entre “memórias” e “autobiografia”, calcada no maior impulso relacional do *self* verificável, em tese, naquele em relação a este último, acabaria por sugerir, ainda em alguma medida, a vigência daquele “mito da autonomia”.⁹⁷

Voltando-se às *Memórias*, pode-se ver o quanto a sua presença, neste contexto, enriquece a discussão. De um lado, a obra visível e declaradamente se insurge, justamente, contra este “mito da autonomia”, ao darem vez a um *eu* no qual é possível rastrear o acúmulo histórico-sócio-cultural implicado na formação da individualidade do *eu* naviano. Por outro lado, este narrador o faz com tamanha perícia que, talvez, tenha dado origem a outro mito em sua fortuna crítica, a saber, o mito da “desidentidade” – expressão de José Maria Cançado (mais especificamente, uma “des-identidade” de classe)⁹⁸. As páginas seguintes tentam, por um lado, desconstruir este mito da desidentidade (especialmente pela incontestável presença de um *eu*, inclusive bem determinado em termos de classe, governando o enquadramento e a avaliação de variados assuntos) e, por outro, verificar como o “mito

⁹⁶ Idem, p. 57.

⁹⁷ “Let me return to Philippe Lejeune’s memorable early attempt to define autobiography as a “*retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality*” (“Autobiographical Pact” 4). Even though the lives I am about to present certainly don’t focus on the “individual life” of the self, I instinctively read them as autobiographies. Lejeune, of course, sought usefully to distinguish autobiography from memoir, biography, and other related autobiographical forms, but the individualistic assumptions that underwrote his system of generic classification make no place for relational identity and the hybrid forms in which it characteristically finds expression.” (*How Our Lives Become Stories: Making Selves*, op. cit. pp. 57-58).

⁹⁸ Para o autor, ao descolar-se da circunstância autobiográfica para o fundo mais geral da experiência brasileira, “sucede como que uma des-identidade (diante do imaginário de classe e de suas determinações) desse Narrador, que se alça então a um outro âmbito, outro campo de circulação, outra composição do real.” Cf. *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 118.

da autonomia”, tal qual desconstruído por Nava, erige-se estruturalmente como peça de forte convencimento textual.

Isto, naturalmente, em termos de gênero. Mas, em termos de história literária (cujo papel num trabalho como este, em que o modernismo cumpre função relevante, deve sempre figurar em destaque), o capítulo tentará enxergar o mesmo problema de outro ângulo. Ou seja, tentará inquirir, também, como este “mito da autonomia” começa a se desestruturar, em Nava, não só como parte de uma reflexão sobre o gênero, mas também – e mesmo sobretudo – como consequência de um dado olhar modernista de matiz mariodeandrado.

2.2.1 *O eu e o nós de Mário e Drummond*

Como se sabe - e como o capítulo acerca d’ *A Revista* pretende realçar -, a identidade nacional constitui um dos problemas-chave do modernismo brasileiro. A necessidade de forjar um discurso no qual releve um hipotético caráter nacional, de ordem coletiva, também impõe decorrências, naturalmente, sobre a constituição do *eu* na obra de vários expoentes do movimento. Aspectos como as relações entre o indivíduo e a coletividade (em suas continuidade e descontinuidade) e o conflito entre a aspiração artística pessoal e um dever ético de ordem mais geral perpassam a obra de Mário de Andrade – e, por meio dela, não necessariamente como reflexo, a de escritores mineiros como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava.

Em outras palavras, dizer *eu*, nesse contexto, nunca se resume a mera contingência enunciativa, de teor autorreferencial. Mesmo porque, no afã de constituir uma identidade

coletiva, um dos imperativos desse “eu” é esvaziar, até onde possível, esse teor autorreferencial, de modo a alcançar, mediante essa sorte de *despersonalização*, um grau de comunicabilidade e imersão sociais propícios à constituição de um presumível caráter nacional.⁹⁹ A correspondência e a obra crítica de Mário de Andrade lidam, com relativa frequência, com essa ideia de despersonalização, admitida como uma qualidade a ser buscada na produção literária.

Não será por acaso, certamente, que o escritor paulista, comentando a obra de Manuel Bandeira, apontará como as suas “melhores obras” (...) “as poesias em que, por mais pessoais que sejam assuntos e detalhes, mais o poeta se despersonaliza, mais é toda a gente e menos é caracteristicamente ritmado.” Mais à frente, a ideia retorna, concluindo ironicamente: “Será, talvez, a ironia da sorte contra esse grande lírico tão intratavelmente individualista, isso dele ser tanto maior poeta quanto menos Manuel Bandeira...”¹⁰⁰

Apesar do elogio, a ironia com a qual Mário fecha o seu comentário sobre *Libertinagem* deixa claro o cunho de alfinetada – carinhosa e admirada, mas ainda assim alfinetada – contra certo egocentrismo patente no poeta, de resto assunto bastante discutido na vasta correspondência trocada entre ambos. Esse “defeito”, na perspectiva de Mário, também acometeria *Alguma Poesia*, livro de estreia de Drummond, conforme registrado em carta enviada ao poeta em julho de 1930, portanto pouco antes de publicar o ensaio citado acima:

⁹⁹ O jogo entre as aspirações do indivíduo e do grupo estão no cerne das “narrativas identitárias nacionais”. Fiando-se em Ernest Renan, Wander Melo Miranda alude à “renegociação constante do princípio que reafirma o interesse geral sobre os interesses particulares, o bem comum contra o privilégio. Vale dizer: o sonho de uma sociedade de pares inclui a repressão da diferença do sujeito, em troca da liberdade individual no interior da comunidade mantida a salvo do perigo de dissolução que os interesses corporativos ou ‘tribais’ (CALLIGARIS, 1994, p. 13) representam.” Cf. “Imagens de memória, imagens de nação”, p. 26. *Literatura Scripta* (v.1, n°2, 1/sem. 98, PUC Minas).

¹⁰⁰ “A poesia em 1930”, pp. 30 e 32, respectivamente. *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit.

Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores do seu lirismo. Diminuem a meu ver os valores edificantes utilitários de sua poesia. Você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas. Não é um defeito permanente, como se vê. É uma questão de época e de necessidades de época que me faz censurar o excessivo individualismo de *Alguma Poesia* e de *Libertinagem*.¹⁰¹

Esvaziar a individualidade por meio do lugar privilegiado concedido à “sociedade”, à “humanidade” e à “nacionalidade” em relação ao “eu”: será este o caminho mais adequado às “necessidades de época” da poesia na década de 1930. Esta convicção teria começado a se formar, em Mário de Andrade, pelo menos quatro anos antes, quando, em carta a Drummond, renega “aquele excesso de reações íntimas, individuais por demais”, presentes em *Paulicéia Desvairada*, obra na qual se ofereceria “como espetáculo”. Suas aspirações agora eram a de se “igualar”, “desindividualizar”, “despersonalizar”. O grito de revolta de *Paulicéia* “é um grito dum homem só”, enquanto “hoje eu quero”, diz Mário, “gritar de tal forma que meu grito seja o de toda gente.” E conclui: “Quero dizer, tornar o menos pessoal possível minhas coisas pra que se tornem gerais.”¹⁰²

A “despersonalização” que Mário prescreve a Drummond e Bandeira, portanto, começa bons anos antes como autocrítica. E dessa autocrítica, nascem os primeiros livros de “preocupação brasileira escarrada”, como o próprio Mário os define: *Losango Cáqui* e

¹⁰¹ Carlos & Mário, op. cit., p. 386-7.

¹⁰² Idem, op. cit., pp. 259-260.

Clã do Jabuti.¹⁰³ São, como se sabe, obras de teor algo folclorizante, representativas, segundo João Luiz Lafetá, de um certo “nacionalismo exterior e pitoresco dos anos 20”¹⁰⁴, e que cederiam espaço ao mergulho no “eu” da poesia publicada nos anos 40. Mas, no período aqui enfocado, esta era a resposta literária dada por Mário à “necessidade de época” a que ele próprio aludia a Drummond e a Bandeira: a nacionalidade, a humanidade e a sociedade, em posição central, determinam o lugar subsidiário do “eu”, donde o privilégio conferido às manifestações da cultura popular verificadas em tais obras.

O arranjo entre o “eu” e o nós”, desse modo, constitui um dos pontos mais importantes e problemáticos no estabelecimento de uma enunciação modernista – sobretudo no tocante a Mário de Andrade. O percurso da sua poesia, iniciando-se com o “grito de um homem só” da *Paulicéia*, passando depois pelo “nacionalismo exterior e pitoresco” de *Clã do Jabuti*, por exemplo, para então desembocar no mergulho interior da obra crepuscular – quando, por outro lado, incita os jovens escritores a marcharem com as multidões¹⁰⁵, ilustra a oscilação pendular e conflituosa entre as duas instâncias de enunciação. Dizer “eu”, reiterar-se, é sempre um problema, seja para quem teme oferecer-se como espetáculo, seja para quem teme exteriorizar o discurso a ponto de artificializá-lo. A carta em que o jovem Drummond elogia o “Noturno de Belo Horizonte” é elucidativa nesse sentido:

Gostei ampla, vastamente. Ele me fez crer que você tem razão, por isso que suas idéias nacionalistas o conduziram de maneira lógica a um poema tão rico de expressão e intenção, em que o sentimento da terra se confunde com o mais puro e desinteressado lirismo. Isto eu aplaudo, patrício. É poesia,

¹⁰³ Ibidem, op. cit., p. 312.

¹⁰⁴ *Literatura Comentada: Mário de Andrade*, p. 145. 3ª ed., São Paulo, Nova Cultural, 1990.

¹⁰⁵ “O Movimento Modernista”, p. 255. *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit.

e da melhor qualidade. Só não é poesia (pelo menos assim o creio) o trecho em que você prega o nacionalismo universalista, e que podia figurar dignamente num discurso a 15 ou 19 de novembro. Mas o resto, quero dizer, quase todo o poema, é esplêndido. (...) O diabo é aquela dissertação sobre pátria.¹⁰⁶

O trecho interessa mais pela crítica do que pelo elogio ao poema. Como se vê, a Drummond desgosta o apelo programático do nacionalismo, que bem pode injetar no texto uma dose de civismo potencialmente letal ao lirismo. A aceitação das “idéias nacionalistas” de Mário de Andrade, para Drummond, dá-se justamente na medida em que elas, no “Noturno”, não incorrem em “despersonalização” alguma – para retomar a expressão do poeta paulista. O “sentimento da terra”, fundindo-se ao “mais puro e desinteressado lirismo”, dá vazão precisamente a uma espécie de nacionalidade subjetiva – a saber, aquela que não rechaça, mas antes depende precisamente da peculiaridade do “eu”, opondo-se assim ao “nacionalismo exterior” identificado por Lafeté num certo Mário de Andrade. Em outras palavras, o mérito do “Noturno”, para Drummond, é o “defeito” de *Alguma Poesia*, para Mário de Andrade, livro no qual, como se viu, “a sociedade, a humanidade, a nacionalidade” funcionariam em relação ao poeta, e não o poeta “em relação a elas”. Drummond aceita as ideias nacionalistas de Mário naquilo que produzem, como literatura – e o “Noturno” é o exemplo em questão -, de comparável às suas próprias inclinações. É, desse modo, uma aceitação muito relativa, bem típica, aliás, da aversão ao “instinto do

¹⁰⁶ *Carlos & Mário*, op. cit., p. 80.

rebanho” característico do grupo mineiro, como lembrará Mário de Andrade em artigo de 1939.¹⁰⁷

2.2.2 *O eu e o nós nas Memórias*

As *Memórias* retomam, a seu modo, as estratégias de arranjo entre o individual e o coletivo na enunciação literária, problema que, como vimos, bastante ocupou o pensamento de modernistas de peso. Naturalmente, nos anos 70 e 80, a retomada deveria aparecer reconfigurada. As diferenças mais imediatas, além do próprio momento histórico, são a escolha da prosa (a discussão entre Mário e Drummond versava, sobretudo, acerca da poesia) e do gênero memorialístico. Dispense-se maior atenção, por ora, a esta última.

A eleição do memorialismo como gênero, confrontada à apologia à “despersonalização” de Mário, produz uma impressão de oposição. O gênero, de inspiração autobiográfica – e “egocêntrica”, como diria o autor de *Macunaíma*, talvez fiando-se demasiadamente naquele “mito da autonomia”, é a própria negação do princípio da “despersonalização”: em tese, ao invés de *desconstruir* a personalidade, trata-se antes de sistematicamente *construí-la*, e talvez até mesmo, dependendo do caso, de *oferecê-la* “como espetáculo”. É mais ou menos isto o que Antonio Candido verifica, por exemplo, em *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco.¹⁰⁸

Essa motivação narcisista, como lembra Davi Arrigucci Jr.¹⁰⁹, não era ignorada por Pedro Nava, que chegava a mencioná-la em algumas entrevistas. Por outro lado, também é

¹⁰⁷ “Letras Mineiras”, p. 127. *Vida Literária*. São Paulo, Edusp/HUCITEC, 1993.

¹⁰⁸ Para o crítico, Nabuco pratica uma “autobiografia estritamente individualista”. Cf. “Poesia e Ficção na Autobiografia”, op. cit., p. 53.

¹⁰⁹ *Enigma e Comentário*, op. cit., p. 67.

verdade que o memorialista procurava dissimulá-la ou, pelo menos, atenuá-la ao máximo. A declaração de que se julgava escrevendo mais literatura de testemunho do que autobiografia converge para tal impressão.¹¹⁰ Julgava-se, portanto, escrevendo uma obra na qual, ao invés de oferecer-se narcisicamente como espetáculo, postava-se como um observador do seu tempo – de sua paisagem humana e social –, esta última alçando-se, desse modo, à posição de protagonista do relato. Com isso, procurava traduzir literariamente a virtude moral encontrada em homens como Emílio Moura, assim descrito em *Beira-Mar*: “Discreto, mesmo. Não no sentido do caixa-encourada mas da alma fina que não gostava de atroar o mundo nem de ocupar lugar demais com sua pessoa. Jamais: eu sou, eu serei, eu fui. Sempre a terceira. Ele, ele, ele, vocês.”¹¹¹

Também as *Memórias* seriam escritas, até onde isso fosse possível, sem “ocupar lugar demais com a sua pessoa”. Isso pode explicar o prestígio, nesta obra, dos “heterobiografemas”, como José Maria Cançado refere-se às numerosas biografias de gente com a qual Pedro Nava conviveu – familiares, amigos, escritores, médicos – e que povoam boa parte das *Memórias*. É um modo, ainda, de tomar o retrato de Emílio como referência, de privilegiar “sempre a terceira. Ele, ele, ele, vocês”. Uma orientação como essa dilui o forte cunho de oposição entre o gênero e a despersonalização, pois se trata, precisamente, de diluir a própria personalidade num caldeirão de muitas outras. Com isso, tenta-se torcer a tendência do gênero do individual para o alheio – e, de certa maneira, recompor o afã desindividualizador mariodeandradino num terreno um tanto inusitado.

Aliás, tão inusitado que boa parte da fortuna crítica sobre as *Memórias* ocupa-se, compreensivelmente, dessa inspiração coletivista vazada num gênero tão marcado, como

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ *Beira-mar*, op. cit., p. 181.

diz Eakin, pelo “mito da autonomia”. A enumeração, a contaminação recíproca do real e do fantástico, o uso sistemático do lugar-comum e o galicismo funcional, para Antonio Candido, estariam na base de uma “estilística da universalização” das *Memórias*, expressão com a qual realça, justamente, o poder de extrapolar a dimensão particular do relato autobiográfico¹¹². Davi Arrigucci Jr., por seu turno, aproxima-as de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre: para conhecer-se melhor, o narrador precisa conhecer também o passado geral da nação, em cuja rede ele se inclui, como indivíduo e família.¹¹³ A experiência individual que ilumina a cultura geral, em Freyre, ganha aqui uma formulação em sentido inverso, capaz de preservar, mesmo tendo a construção da própria personalidade como fim, o estatuto privilegiado da coletividade. A ponte com a antropologia - mesmo sendo com a antropologia “proustiana” de Gilberto Freyre, nas palavras de Darcy Ribeiro -, já é por si só exemplar do privilégio concedido à “cultura” em larga escala das *Memórias*.

O cunho coletivizante da obra irá alcançar o paroxismo, no discurso crítico a seu respeito, no estudo de José Maria Cançado, *Memórias Videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava*. Já a partir do título, percebe-se o deslocamento daquilo que, em tese, diz respeito ao indivíduo – a memória – para o país como um todo. Todo o texto irá realçar a despersonalização realçada no título, patente, entre outros recursos, na recusa do narrador em abraçar para si um valor de classe e casta, optando antes por um “contravalor” identitário, visível na generalização do desmanche e da colagem tanto na própria caracterização como na de parentes e conhecidos. Assim, dá mostras de seu desejo, como notamos há pouco, de apagar-se e privilegiar “sempre a terceira. Ele, ele, ele, vocês”, povoando o texto de “biografemas” condizentes com tal orientação. Trata-se, pois, de uma

¹¹² *A Educação pela Noite e outros estudos*, p.69. 2ª ed., São Paulo, Ática, 1989.

¹¹³ *Enigma e Comentário*, op. cit.

sorte de *gratuidade*, a saber, da comutação do “ponto de vista autobiográfico (o vivido) (...) no completamente gratuito”, o que “aproxima o sujeito da memória (...) de um outro sujeito (...): o sujeito social”. Desse modo,

É como se o Narrador das *Memórias*, imerso na matéria da sua memória e lançado no sonho da escrita, não pudesse ser apanhado, com seus biografemas, suas figuras do vivido e do visível, num território simbólico-cartorial de títulos de posse. A inscrição do privado, do próprio (de propriedade) surge quase sempre transfigurada num arranjo (de mundo, de memória, de mentação do vivido) no qual essa rubrica e estatuto sequer são inteligíveis.¹¹⁴

Assim alçado à ininteligibilidade, o particular das *Memórias*, desaparecido, daria mostras, bem ao gosto de Mário de Andrade, da mais absoluta “despersonalização”. O jogo enunciativo entre o *eu* e o *nós*, em pauta nestas páginas, encontraria aqui a sua formulação coletivizante mais radical: a primeira pessoa do plural – ou, para dizer com Cançado, o “sujeito social” – soterra a primeira pessoa do singular – o “sujeito da memória”. Chegados a esse ponto paroxístico, será necessário perguntar: pode-se mesmo conceber o prodígio da desapareição do *eu* – em qualquer discurso, mas sobretudo no gênero em que se exercita Nava?¹¹⁵ Até que ponto o jogo *eu-nós* mostra-se conciliador? Quando começa – se de fato começa – a instaurar uma relação de descontinuidade? Como seu arranjo particular nas *Memórias* relaciona-se com o problema tal qual formulado por Mário de Andrade e

¹¹⁴ *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 181.

¹¹⁵ Note-se que mesmo Paul John Eakin – empenhado, como se viu, em realçar o quanto é ilusória a impressão de autonomia no discurso autobiográfico – sugere, a partir do cunho “relacional” dos “selves”, um *intercâmbio* entre o indivíduo e o meio. Ambos, portanto, permanecem identificáveis, em maior ou menor grau, nos textos do gênero.

Drummond? São questões como essa que passam a ocupar, doravante, as reflexões do capítulo.

2.2.2.1 *A incontornável “inscrição do privado”*

Examinar, nas passagens em que se pode vislumbrar alguma “despersonalização”, se e como é rastreável o fundo individual do relato. Eis um método interessante para, de início, inquirir o alcance da coletivização atribuída às *Memórias*. Logo de saída, afirme-se que esse fundo individual parece, da perspectiva deste estudo, perfeitamente “inteligível”, ao contrário do proposto por Cançado. Para demonstrá-lo, pode-se ater a três categorias vigentes na obra: o uso da cultura geral como estratégia de autolegitimação moral e literária; a impregnação do espaço urbano pela circunstância individual e, finalmente, o juízo sobre assuntos de ordem pública, notadamente os políticos, atravessado por conveniências pessoais.

Nas *Memórias*, a *autolegitimação moral e literária do narrador* conta, dentre outros recursos, com o consórcio decisivo de um dos traços distintivos dessa obra: o uso sistemático das epígrafes. Shakespeare, Dante, Proust, Rabelais, Lautréamont, Poe, Balzac e Maupassant são uns dos muitos pesos-pesados da literatura ocidental chamados a ilustrar os percalços da vida do narrador das *Memórias*. Naturalmente, um dos modos de compreender essa inserção de nomes ilustres tende para aquela coletivização do *eu*: a circunstância local e individual dilui-se em favor de uma perspectiva aberta ao patrimônio cultural da humanidade. Mas o raciocínio é perfeitamente reversível – e capaz de produzir a conclusão oposta. Trata-se, por essa via, de tomar um caldo de cultura canônico – e nesse sentido, “universal”, com todas as ressalvas que a expressão comporta, a começar pelo

caráter ocidentalizado desse universo – e projetá-lo sobre a vida comum, de forma a *epicizar* o banal. Em outras palavras, recorrendo a uma expressão utilizada por Leo Spitzer¹¹⁶ para caracterizar o estilo de Proust, trata-se de “engordar” a matéria “magra”, torná-la assim saborosa – para o autor e para o público -, desafio aliás bastante comum para quem, praticando a autobiografia, não apresenta uma história especialmente aventureira ou entranhada nas esferas de poder, como é precisamente o caso de Pedro Nava. Assim, se essa abertura para o mundo tem a sua faceta humanista e solidária, de “gratuidade” (com a qual o autor serve *ao* mundo), também terá a sua cota estratégica e retórica de interesse particular, seja no tocante à formação da autoimagem do protagonista, seja quanto à manutenção do interesse da narrativa (e o autor, nesse caso, serve-se *do* mundo).

Os exemplos desse tipo de procedimento nas *Memórias* são prodigiosos. A vida amorosa de Nava é um dos muitos casos do gênero. Comentando a bela fragilidade de uma jovem por quem se apaixonara platonicamente, na Belo Horizonte dos anos 20, afirma: “Toda ossos e cabelos louros ela deslizava como as heroínas dos romances em que as moças tísicas são amadas desesperadamente. Constância, Ismália – ela era a ‘morta virgem’, a ‘pálida e loura, muito loura e fria’ ou aquela que quando ‘morreu choravam tanto, chovia tanto naquela madrugada...”¹¹⁷. Alphonse de Guimaraens, Antonio Feijó e Raul Machado fornecem-lhe os versos romântico-simbolistas com os quais o comezinho amor de moço, matéria “magra”, amplia-se para um imaginário literário capaz de aguçar-lhe o interesse, a significação e a intensidade. Semelhante procedimento pode ser identificado na justificativa fornecida por Nava para a escolha do nome da “Lenora” de Poe para rebatizar a noiva morta prematuramente. Nas notas deixadas por Egon, as quais Nava

¹¹⁶ *Études de Style*, p. 476. Paris, Gallimard, 1970.

¹¹⁷ *Beira-Mar*, op. cit., p. 273.

simula ordenar e conferir forma narrativa, constam os nomes de “Beatriz, Laura, Natércia, Violante, Isolda, Branca, Rosamunda, Lenora e Hazel – a que foi princesa nas *Mil-e-uma noites*. Respeitando esse desejo das notas do Egon”, ou seja, o de ocultar o verdadeiro nome da jovem, “vamos chamá-la apenas de Lenora”, conclui o autor¹¹⁸. Nesse último caso, os símiles da literatura brasileira dão as mãos aos da literatura universal, no propósito de conferir abrangência e relevância ímpares ao caso amoroso particular do memorialista.

Fora do âmbito amoroso, note-se que a obra, logo no início do primeiro volume, *Baú de Ossos*, toma uma citação de carta escrita por Eça de Queirós, afinando-se por esse diapasão autorizado tanto o restante do capítulo quanto, de certa forma, o conjunto das *Memórias*. A epígrafe original, “Eu sou um pobre homem da Povia do Varzim...”, é retrabalhada em seguida por Nava: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais”¹¹⁹. O tom é humilde, malgrado a excelência literária do escritor português ao qual Nava imediatamente posta-se em situação paralela: pobre homem como um gênio. Ocorre, como se deduz, que a pretensa humildade do Narrador vai se desconstruindo, aos poucos, por um jogo sutil de ironias, que relativizam gradualmente o desvalimento desse “pobre homem”¹²⁰. Aliás, mesmo que se submetesse o trecho à decifração irônica, o restante da obra trataria de operar essa relativização. Leia-se, por exemplo, o que o narrador diz do confronto de Egon com os tios e primos residentes em Juiz de Fora:

¹¹⁸ *O Círio Perfeito*, p. 69. 5ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

¹¹⁹ *Baú de Ossos*, p. 5. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

¹²⁰ Maria Luiza Medeiros Pereira tece interessantes considerações sobre o início das *Memórias* em *Das Aparas do Tempo às Horas Cheias: Uma Leitura das Memórias de Pedro Nava*. (tese de doutoramento). Campinas, IEL/UNICAMP, 2001.

Na verdade aquela gente não tinha nada de comum com ele. Tinham sido criados em dois mundos geradores de – quase ele podia dizer – duas espécies de cultura. Eles, gente de pecúnia, acostumada ao seu bem-bom de não fazer nada, a ter da vida a noção macia que têm os bajulados, os agradados. Tudo a tempo e hora. Ele, impecunioso, formado em medicina e dificuldades, tendo da existência a idéia de suas puas, suas lixas, pontas, contundência. Coices como o dindagora.¹²¹

Em outras palavras, equivale dizer: a virtude socorre o pobre-homem, assim como o vício satisfaz os “homens-bons” (alcunha com que designa, ironicamente, a nata da sociedade juizforana). Desse modo, a máscara drummondiana do *gauche*, do patinho feio, dos incompreendidos pobres-homens é apenas superficialmente deletéria, pois preserva a virtude ausente dos “adaptados”. E, já que ocorre aqui uma expressão bem ao gosto naturalista, não custa lembrar que o trecho guarda ainda uma alusão indireta ao romance *O Ateneu* (a imagem da sociedade como um ouriço invertido com as suas puas voltadas contra o indivíduo). Desse modo, reitera-se mais uma vez o senso estratégico aludido anteriormente, nada gratuito e pleno de interesse do narrador, empenhado em extrair do universo literário e cultural uma sorte de espelho ao mesmo tempo reflexo de sua humildade – com a qual se instaura uma espécie de *captatio benevolentiae* do seu discurso – e de sua nobreza moral e cultural.

A subsistência do particular no coletivo dá-se, também, em outro nível, caracterizado pela *impregnação do espaço urbano pela circunstância afetivo-biográfica*. Que a cidade tem uma importância exponencial nas *Memórias* é fato sabido e notório – ao

¹²¹ *Galo-das-Trevas*, p. 257. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

qual este trabalho, em fase avançada, dispensará a devida atenção. O próprio Nava chegou a equipará-la, certa vez, à importância dos personagens na obra.¹²² Desse modo, não é raro o leitor ser tomado pela mão em passeio pelas ruas do Rio de Janeiro ou Belo Horizonte antigos, acompanhado pelo *flâneur* ilustrado e experiente. Desses passeios, releva frequentemente o tom crítico à modernização das metrópoles brasileiras nos anos 70 e 80: “Tão diferente hoje, tão desumanizada, tão violentamente progressista – tão outra na sua população que não sei se ainda possa dar a essa zona de Belo Horizonte seu antigo e doce nome de Bairro dos Funcionários”, diz a certa altura de *Galo-das-Trevas*¹²³. Desgosta-o, especialmente, a sobreposição da lógica viária sobre a harmonia histórico-arquitetônica das cidades.

Naturalmente, muitas dessas considerações são perfeitamente razoáveis e mesmo necessárias. O fluxo cada vez maior e mais rápido do capital acarretou uma modificação muitas vezes não só antiestética e insensível ao patrimônio histórico, mas também irracional do espaço urbano. Nada disso exclui, entretanto, o quanto de pessoal e autobiográfico subsiste nesse juízo sobre a ordem pública, coletiva. A esse respeito, é ilustrativo comparar o modo como se tratam nas *Memórias* dois processos de urbanização diferentes, mas ambos com os seus respectivos excessos: o de Belo Horizonte dos anos 20 e o do Rio de Janeiro dos anos 70 e 80. Mário de Andrade, no “Noturno de Belo Horizonte”, captou bem a “luta pavorosa entre florestas e casas”, a representação de “todas as idades humanas/ Macaqueadas por arquiteturas históricas” falsa e atabalhoadamente gregas,

¹²² “Gosto de andar pelas ruas do Rio de Janeiro que nos livros têm a mesma importância que os personagens”. (*Pedro Nava. Memória*, p. 409. São Paulo, Ateniense, 1987)

¹²³ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 333.

romanas e góticas, tudo erigido “_ Em nome da civilização!”¹²⁴. Curiosamente, o aspecto artificial desse processo, com toda a sua carga de simulação histórica, de “cidade cenográfica”, poder-se-ia dizer, não incomoda o memorialista, que descreve a capital mineira da época com evidente empatia. Estranha, assim, que a um homem dotado de tamanhas informação e sensibilidade histórico-arquitetônicas – e que, com propriedade, chegou a ocupar a presidência do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro – não incomode o aspecto *fake* da modernização da cidade. Tanto mais porque, comentando algumas reformas em casas antigas da capital carioca dos anos 80, recrimina justamente, entre outras coisas, o aspecto falso e afetado de certas intervenções. Critica, assim, quem altera o “tradicional querendo melhorá-lo e acrescentando à simplicidade primitiva das casas desornadas o excesso que lhes parece mais requintado”¹²⁵.

Ora, o decisivo para a diferença de avaliação em um e outro caso é o fato de que a juventude feliz de Nava na Belo Horizonte dos anos 20 ajuda a relevar os excessos da modernização urbana, enquanto a velhice infeliz do narrador, no Rio de Janeiro dos anos 80, torna ainda mais “negro” – sintomático título do capítulo dedicado a esse período – o processo de descaracterização histórica da cidade. No fundo, a esse narrador que trata os imóveis velhos conhecidos como “amigos”¹²⁶, parece que qualquer intervenção capaz de destruir o gatilho das boas lembranças configura, por si só, um ato reprovável. É, nesse sentido, uma violência contra a cidade-pública, mas sobretudo contra a cidade-íntima, aquela que se incrustou afetivamente na memória.

¹²⁴ Wander Melo Miranda traça um paralelo entre o tom europeizado das construções belorizontinas e os costumes afrancesados da burguesia da época, comentados por Carlos Drummond de Andrade em *Esquecer para lembrar*. Cf. “Cidades da Memória em Drummond e Nava”, p. 178 (*Quadrant*, n° 8, 1991).

¹²⁵ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 16.

¹²⁶ *Idem*, p. 15.

Por fim, como último caso de intromissão do individual no coletivo, resta abordar os *juízos sobre assuntos de ordem pública, notadamente políticos, atravessados por conveniências pessoais*. Dois episódios podem ser exemplares desse tópico. O primeiro diz respeito ao juízo negativo de Nava contra o Diretor da Companhia de Eletricidade de Belo Horizonte em meados dos 20, Manuel Thomaz Carvalho Brito. Aliás, tal juízo não lhe era exclusivo: “Ele tinha a má opinião do povo de Belo Horizonte que lhe atirava aos ombros todos os defeitos dos bondes, seus atrasos, seus enguiços, as faltas de luz, os curtos-circuitos, os fios e os postes arrancados pelas enxurradas.”¹²⁷ Essa opinião perduraria até os anos 60, quando a mãe do memorialista conta-lhe fato até então desconhecido. Quando voltava do serviço à noite, Dona Diva era obrigada a percorrer um longo trecho no mais profundo breu até alcançar a porta de sua casa. Por sugestão de Tia Joaninha, conhecida e parenta distante da esposa do diretor, a mãe de Nava marca um encontro na residência do casal para requerer a iluminação no itinerário. O homem mostra-se afável e, sentindo-se em dívida de gratidão para com o avô do memorialista – que socorrera na rua o pai de Brito quando de sua morte –, providencia as melhorias em menos de quinze dias. Ao saber da história, Nava não só muda a sua opinião sobre a pessoa de Carvalho Brito, mas também sobre a sua criticada conduta na administração pública: “A eletricidade falhava em Belo Horizonte. Sim. Mas falhava tudo na cidade. Calçamento, obras públicas, saúde, instrução. A culpa era de todos, duma época e não do Carvalho Brito.” Assim, violentando convicções políticas sedimentadas por décadas, consegue “destruir imagem falsa” criada “a custa de opiniões de rua – para poder reedificar a figura real do homem útil, trabalhador e prestante de quem, além do mais”, sentia-se “devedor”¹²⁸.

¹²⁷ *Beira-Mar*, op. cit., p. 282.

¹²⁸ *Idem*, p. 283.

Ora, o argumento de que “a culpa era de todos, duma época” tem um quê de fatalismo refutado, aliás, pela própria história: se o serviço de iluminação em questão foi providenciado em menos de quinze dias, é sinal de que, com vontade política, as coisas poderiam de fato funcionar na cidade em que “falhava tudo.” A violência que o autor diz cometer contra a própria opinião sobre Carvalho Brito, na verdade, explica-se menos por uma reavaliação objetiva de sua atuação pública pregressa, como a fragilidade de seus argumentos deixa entrever, do que por uma necessidade íntima de conciliar uma opinião pessoal, tornada favorável pelas circunstâncias familiares, com outra opinião geral, de cunho negativo. Torna-se difícil, em outras palavras, conceber que alguém tão prestativo com a mãe do memorialista fosse, de fato, merecedor da má opinião da cidade. No fim das contas, é como se na cadeia de troca de favores subjacente à história toda, a reabilitação pública da memória de Carvalho Britto configurasse uma última retribuição, muito exemplar do trânsito entre o público e o privado corrente na obra e na bem conhecida concepção buarquiana do país.

Outro caso narrado nas *Memórias* conduz a conclusões semelhantes. Quando, recém-concluída a Faculdade de Medicina, viaja a Juiz de Fora (a “Desterro” de *Galo-das-Trevas*) para atuar no Posto de Saúde da cidade, Nava procura o tio, Paletta (na obra, “Paretto”), para contar-lhe a boa nova. O homem, que tinha pretensões políticas na cidade e fazia oposição ao Presidente de Minas Gerais, odeia a notícia: “Começou nomeando porção de parentes meus para lugares aqui, para dar impressão que está atendendo pedido de minha parte. Agora, pra rematar, vem você, sobrinho da Felisberta. É uma verdadeira perseguição”¹²⁹. Como era de se esperar, Nava acirra a sua já cultivada antipatia pelo “tio

¹²⁹ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 166.

torto” e, ao fim de sua estadia na cidade, conseguindo do presidente Andrada a remoção para Belo Horizonte, descobre via Raul Magalhães, encarregado dos trâmites de sua transferência para a capital, que o seu parente estava certo: “Parece que o Presidente já obteve de sua estadia no Desterro o efeito moral que queria...”¹³⁰.

Não obstante ter sido usado como massa de manobra política - além da confirmação do uso, pelo político, de nomeações públicas com propósitos eleitoreiros -, Nava será todo elogios à atuação pública de Andrada, com cujo filho, aliás, mantinha vínculos de amizade. Por mais que a sua avaliação possa guardar considerações de ordem mais objetiva, é patente a intromissão das conveniências pessoais sobre o juízo favorável ao governante - a começar pelo pouco caso dispensado ao fato de ter servido como uma peça no tabuleiro político do Estado na época.¹³¹ Na verdade, parece até que o autor sente-se intimamente agrado pelo fato, que lhe rende não só vantagem profissional como a oportunidade de espinafrar o “tio torto”.

Dito isto, fica patente, na composição das *Memórias*, o seu traço particular, marcadamente autobiográfico, não obstante a configuração “centrífuga” desse *eu* em seu derramamento coletivo - como seria próprio, aliás, do gênero memorialístico, pelo menos a julgar pelo mencionado esforço pioneiro de Georges Gusdorf, visando a distinguir, em seus aspectos principais, as diferentes inflexões das “écritures du moi”¹³². Alçando esse movimento centrífugo a uma condição sistemática e generalizada - estrutural e

¹³⁰ *Idem*, p. 313.

¹³¹ Joaquim Aguiar comenta agudamente esse tipo de ocorrência nas *Memórias*: “Os favores, por exemplo, que motorizam inúmeras relações na obra nunca são problema, desde que os pedidos sejam atendidos. Quando isso não ocorre, a ira se volta contra quem não os atendeu, descartando-se a possibilidade de questionar um mecanismo que pressupunha, conforme o caso, que o pedinte desse com a cara na porta.” (*Espaços da Memória*, op. cit., pp. 154-5).

¹³² *Lês écritures du moi (lignes de vie 1)*, p. 260. Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.

estilisticamente -, as *Memórias* produzem um efeito de diluição do *eu* capaz de sugerir, a um crítico como José Maria Cançado, a proximidade entre o “sujeito da memória” e o “sujeito social”, cujo prestígio chegaria mesmo a tornar inteligível “a inscrição do privado” nessa obra. Tal formulação, entretanto, não será completamente exata: o sujeito das *Memórias* é sempre, muito agudamente, Pedro Nava, com toda a carga geracional, temperamental, intelectual, familiar, passional, ideológica e de classe que a sua formação comporta.

2.2.2.2 *O eu diluído*

Se assim é, ou seja, se na prosa das *Memórias* nunca se perde propriamente de vista o traço individual do narrador, como explicar o prestígio da visada coletivizante dessa obra, identificada tanto pela fortuna crítica quanto pelo próprio memorialista? Que tipo de arranjo discursivo, na lógica interna da obra, produz o efeito de diluição do *eu* – e como tal “despersonalização” relaciona-se ao debate travado entre Mário de Andrade e Drummond, sobretudo nos anos 20 e 30? As páginas seguintes detêm-se sobre tais questões, podendo-se adiantar, desde já, que o cunho de naturalidade tomado por essa despersonalização configura, na obra de Nava, o elemento central desta discussão. Para seu desenvolvimento, ao contrário do que se fez anteriormente – quando, por vezes de modo um tanto duro, empurrou-se o narrador contra a parede - esta etapa irá “jogar o jogo” das *Memórias*, aderindo simpaticamente, para melhor desvendá-las e descrevê-las, à “lógica interna” da obra – termo daqui para frente recorrente.

A morte oferece um bom ponto de partida para esse estudo. Presença constante, com toda a razão, nos trabalhos sobre as *Memórias*, o tema já recebeu variadas formas de tratamento crítico. Num dos primeiros estudos sobre a obra, Marta Campos realça dados biográficos (como o precoce convívio de Nava com a morte em âmbito familiar), dentre outros, como forma de explicar a obsessão do narrador com o tema.¹³³ Davi Arrigucci Jr. a vincula à profissão de Nava, chegando mesmo a tomá-la como o motor da narrativa: “É a morte quem autoriza a sua obra: ele é um velho que a supõe próxima e um Narrador que tira de sua existência inevitável a razão de ser das *Memórias*.”¹³⁴ A essas motivações, todas procedentes, o narrador sugerirá outra, mesmo que indiretamente:

Ali estão também as festas de nossa preferência. Não os Reis, o Carnaval, a Aleluia, o São João, o Todos-os-Santos, O Natal, o São Silvestre – mas as Cinzas, a Quaresma, a Procissão do Encontro, o Ofício de Trevas, o da Paixão e o Finados que esbraseia Minas com candeias acesas nos campos, nas igrejas, nos montes e vales, nos cemitérios e nas cruces cruces cruces dos caminhos que assinalam os lugares onde caíram os tocaiados (...). 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.¹³⁵

¹³³ *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza, Edições da UFC, 1992.

¹³⁴ *Enigma e Comentário*, op. cit. Também Alexandre Eulálio propõe tal relação, expandindo-a para o gênero como um todo: “O memorialismo confina com a morte: esta, ao mesmo tempo que é a razão de ser dele – (...) – constitui também o seu inevitável epílogo. “Pedro Nava: múltiplo, vário”, p. 127. *Livro Involuntário* (org. de Maria Eugênia Boaventura e Carlos Augusto Calil). Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

¹³⁵ *Baú de Ossos*, op. cit., p. 101.

O trecho, de *Baú de Ossos*, comenta o catolicismo particular do mineiro do centro do Estado, raiz familiar do memorialista. Como fica claro, a esse catolicismo peculiar não interessa a celebração da vida, mas justamente o sofrimento ritual da dor e da morte. Desse modo, às injunções biográficas e profissionais, junta-se outra, de cultura regional, como modo de explicar a fixação do narrador com a morte. É ver, por exemplo, o título de alguns dos volumes das *Memórias*, abertas com *Baú de Ossos* e concluídas, nesta ordem, com *Galo-das-Trevas*, *O Círio Perfeito* e o inacabado *Cera-das-Almas*. Os três últimos fazem referência, precisamente, ao “Ofício de Trevas” citado no trecho (o “galo-das-trevas” é a última vela retirada do candelabro típico do ritual; o círio perfeito alude à consumação da chama e, “cera-das-almas, à decomposição do objeto)¹³⁶. Marca-se, assim, desde os títulos das obras, o traço cultural mais amplo – o do catolicismo mórbido mineiro – que alimenta a fixação do autor com o tema.

Ainda em *Baú de Ossos* – e ainda glosando Minas -, Nava irá proceder a um inventário daquilo

... que nos une. (...) Nacemos 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 onde a lenha verde chia, a seca estala e o fumo enegrece paredes, barrotes, e o picumã que o sangue estanca. Todos usamos o mesmo cagatório pênstil sobre o chiqueiro onde os porcos roncam fuçando e comendo a merda dos que vão comê-los. Quando a casa é um pouco melhor e a touceira de

¹³⁶ Embora não seja o lugar para estender-se sobre o assunto, é curioso notar que se pode vislumbrar uma motivação cíclica nos títulos das *Memórias*. Interrompendo-as com *Cera-das-Almas*, o autor passa a integrar, com a morte dele próprio – de certa forma já prevista, metaforicamente, pela decomposição da vela anunciada pelo título -, o baú de ossos com o qual iniciara a obra, deixando de ser sujeito para alçar-se a objeto da memória.

bananas, o cafoto e a espiga de milho foram superadas, 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 de três faces com o calvário em cima e o presépio embaixo. Os mesmos registros de santos enchendo as paredes para impedir os mesmos demônios e as mesmas avantesmas da noite de Minas.¹³⁷

O inventário é gerido sob o signo do “nós”, sujeito de todo o período, e do “mesmo(s)”, cuja repetição reforça o sentido coletivo de todo o trecho. Aquilo que define a memória familiar e o espaço doméstico do memorialista é esvaziado de seu teor autobiográfico na medida em que se reveste de alcance antropológico. A enumeração e a inspiração concreta do relato, calcado no desfilar de variados objetos (“retratos”, “folhinhas de Mariana”, “lenha”, “cagatório pênfil”, “oratórios”, “presépios” etc.), reforça o dado documental-objetivo da descrição, concorrendo para o efeito antropologizante, *à la* Gilberto Freyre, presente em todo o excerto. Será esse, por certo, um movimento bastante típico das *Memórias*, ao qual se poderia chamar, talvez, de *técnica especular*: trata-se de, abordando o espaço doméstico, surpreender-se num espaço mais amplo, no qual se embaçam os limites entre o álbum de família e a peça de museu.

Aliás, é precisamente com esse estatuto híbrido que flerta todo o trecho. Animados por forte conotação sensorial (olfativa – “despensas cheirando ao porco no sal”; visual – “cozinhas escuras”; auditivas – a lenha que “chia” ou “estala”, conforme as suas propriedades), os cômodos e objetos configuram verdadeiras *madeleines* em potencial, ao mesmo tempo em que, testemunhas de uma geração já enterrada, também justificam-se

¹³⁷ *Baú de Ossos*, op. cit., pp. 96-7.

como documento histórico em sentido mais estrito. Em outras palavras, o efeito produzido consiste, justamente, na problematização de expressões como o “meu” banheiro ou a “minha” cozinha, pois, como o trecho sugere, todos os mineiros do centro habitaram, praticamente, o “mesmo” banheiro e a “mesma” cozinha.

Nas páginas de *Chão-de-Ferro*, lê-se mais uma vez uma descrição do espírito mineiro capaz de explicar, também, o espírito das próprias *Memórias*:

Como chamar? essa capacidade de beirar os impossíveis. Impossibilismo, talvez? Vá por impossibilismo. O impossibilismo do mineiro. Fica bom. Pelas incongruências da associação de certas imagens, pelo mundo do sonho e do pesadelo, os homens saltam, cada dia, por cima da loucura, como quem pela fogueira. Um gesto em falso, caem: é a queimadura, a camisa-de-força. O mineiro não. Qual salamandra, entra nas chamas e não arde.

(...)

Tudo, tudo isto pode ser estranho em qualquer Estado do Brasil. Em Minas, não. Não há um de nós que não compreenda, tolere, desculpe e, no fundo, não aplauda o conterrâneo nosso de cada dia deslizando entre o real e o irreal (...).¹³⁸

A exemplo do tema da morte, o procedimento descrito no excerto também é uma das recorrências mais obsessivas das *Memórias* – e, como tal, das mais assinaladas pela fortuna crítica da obra. Trata-se da tendência analógica e deformante do estilo naviano, cujas associações, embora muitas vezes insólitas, acabam, por força da repetição, tomando

¹³⁸ *Chão de Ferro*, op. cit., pp. 321 e 324.

foros de normalidade. É o que José Maria Cançado filia acertadamente à inflexão antinaturalista da obra – embora também seja possível e mesmo necessário, como se fará na seção seguinte, matizar o seu alcance - , ou, ainda, o que Antonio Candido identifica como as relações reversíveis entre Realidade e Invenção¹³⁹. De fato, numa obra em que figuram “o cérebro em forma de bunda” ou “o cu do pano com que Dona Elisa espremia seus biscoitos de polvilho”, não se poderá acusar o autor, pelo menos neste âmbito, de convencionalismo imagético ou naturalismo cientificista¹⁴⁰. E, também a exemplo do tratamento da morte, podemos explicar a tendência deformante do narrador de variadas maneiras: o gosto pelas artes plásticas, notadamente por Hieronymus Bosch, com cujas telas travou precoce contato, é umas das mais frequentes e tentadoras. Junte-se a ela a familiaridade com as vanguardas artísticas modernistas dos começos do século XX, sobretudo o cubismo e o surrealismo.

Mas é novamente uma sensibilidade cultural mais ampla, à qual se liga pelas raízes familiares, que oferecerá a explicação não necessariamente mais razoável – de fato, não o é -, mas a de contornos ontológicos – e, nesse sentido, compulsórios – mais categóricos. O “impossibilismo” do mineiro, antes de se configurar traço de estilo, configura-se traço de caráter, do qual aquele é natural consequência. Assim, as “incongruências da associação de certas imagens, pelo mundo do sonho e do pesadelo”, além do deslize “entre o real e o irreal”, funcionando simultaneamente como descrição do ser mineiro e como gênese cultural do estilo das próprias *Memórias*, logram reproduzir, mais uma vez, aquela “técnica especular” citada a propósito da passagem de *Baú de Ossos*: mirar o conjunto é mirar-se no

¹³⁹ Conferir, respectivamente, *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit. e *A Educação pela Noite e outros ensaios*, op. cit.

¹⁴⁰ Cf. *Beira-Mar*, op. cit., p. 138 e *Baú de Ossos*, op. cit., p. 265-6.

espelho. Descrever o todo é também descrever-se como indivíduo – valendo-se inclusive, no caso, do *modo de expressão* mais típico dessa coletividade.

Ainda no meio-fio do discurso individual e coletivo, registre-se o “falar muito e dizer pouco”, aplicável, a um só tempo, à família do memorialista, ao temperamento mineiro e às próprias *Memórias*, espécie de reflexo das duas primeiras fontes. Em *Galo-das-Trevas*, descrevendo o Senador Diniz, espécie de personificação do mineiro típico, o narrador menciona a sua “arte de falar não dizendo”. Em *Baú de Ossos*, a propósito do avô, alude ao “nosso temperamento Nava- falando quando solicitado, falando até bastante, às vezes parecendo demais, e, na realidade, dizendo pouco.”¹⁴¹ Expressar-se abundantemente revelando-se o menos possível: outra característica das *Memórias* vinculada a origens mais amplas, como sugerem as descrições de Minas e do temperamento Nava. Ao longo dos seus seis volumes e quase três mil páginas, o narrador mostra-se, naturalmente, prolixo (“falando até bastante, às vezes parecendo demais”) sem, contudo, confessar-se muito (“na realidade, dizendo pouco”), o que explica, até certo ponto, o seu espraiamento para o alheio na obra.

É conferir, por exemplo, a menção às “culpas insolváveis”¹⁴² dos tempos de Internato do Colégio Pedro II, feita de passagem n’ *O Círio Perfeito* e em nada referendada pelo relato desse período em *Balão Cativo* e *Chão-de-Ferro* (que culpas afinal, serão essas? A banana dada ao colega Andréa? As molecagens contra o inspetor Goston? A descoberta das revistinhas de sacanagem nos engraxates do Rio? Nada disso é minimamente razoável...). Ou, ainda, a confissão deixada pela metade na transição d’ *O Círio Perfeito*

¹⁴¹ Cf., respectivamente, *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 430 e *Baú de Ossos*, op. cit., p. 63.

¹⁴² *O Círio Perfeito*, op. cit., p. 272-3.

para o inacabado *Cera-das-Almas*, e, mesmo assim, cerradamente cifrada por espessa camada simbólica e toda espécie de máscara – procedimento, aliás, que gerou ampla margem de especulações, fundadas ou não, sobre a vida sexual do memorialista. E assim, falando muito e dizendo pouco, mais uma vez a obra se firma como produto familiar e da coletividade da qual emergira.

O estilo das *Memórias* revela-se tributário da herança familiar ainda em outro nível, mais específico, relacionado ao gosto pela hipérbole:

Quase todos [i.é, os Pamplona] 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. Pé de tiririca que não figurasse de matagal. Vôo de pássaro isolado que deixasse de ser descrito como revoada. Meia-dúzia de gatos pingados discutindo numa esquina virava logo multidão ululante pelas ruas.¹⁴³

Como bem nota Joaquim Aguiar, “além de explicar o temperamento hiperbólico dos parentes, a passagem acaba por descrever o próprio estilo de Nava, que também se caracteriza pela paixão de aumentar o miúdo.”¹⁴⁴ Num nível mais convencional de análise literária, o fenômeno pode ser associado às “influências” declaradas do autor. Assim, seu estilo passional proviria, em parte, da leitura recorrente da obra de autores como Euclides da Cunha e Raul Pompéia – e da relativa frieza em relação a Machado de Assis (cujo gosto

¹⁴³ *Baú de Ossos*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁴ *Espaços da Memória*, op. cit., p. 32.

de “catar o mínimo e o escondido”, como declarava o romancista¹⁴⁵, bem pode ser oposto à “paixão de aumentar o miúdo” atribuída a Nava). Mas, como se está insistindo, as *Memórias* forjam para si, paralelamente, uma gênese calcada em grupos sociais mais amplos, como a família e a região, cujos caracteres transparecem na obra em variados níveis. No tocante ao estilo de Nava, a obra sugere, metaforicamente, um balanceamento entre a *biblioteca* e a *sala de estar*, ambas fontes estilísticas capazes de plasmar a dicção naviana.

Se o “temperamento Nava” – e, mais amplamente, “Pamplona” – pode alimentar o “falar muito e dizer pouco” e o hiperbolismo do estilo naviano, também será da família que o memorialista herdará um bom número de expressões bastante típicas da prosa das *Memórias*. Em *Galo-das-Trevas*, lembrando o diálogo com a tia Felisberta (na verdade, Berta, esposa de Paletta), ouve-a deliciado desfilhar “verdadeiro ramalhe de expressões do código familiar” (de fato, expressões do gênero de “cascavilhador”, “escarafunchante”, “sem dizer tirte nem guarte”, “tendepás”, “trouxe-mouxe”, todas elas presentes na curta fala da tia, também aparecem ao longo das *Memórias*)¹⁴⁶. Mais à frente, ouvindo a mãe, “deleitava-se com os seus termos da língua minas mais vernácula: tafularia, gangento, briquitar, tretar-relar, imbericicar, a-la-gordaça (...)”¹⁴⁷. E assim, o “código familiar” também dá a sua contribuição para o léxico prodigioso da obra – que, segundo declaração do autor, fora inicialmente concebida para restrita circulação em família¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Cf., de Eugenio Gomes, “O microrrealismo de Machado de Assis”, p. 369. In: *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.

¹⁴⁶ *Galo-das-Trevas*, op. cit., p. 168.

¹⁴⁷ Idem, p. 338.

¹⁴⁸ Tem-se todos os motivos para desconfiar desta afirmação, a começar pela oportunidade de Nava firmar-se, enfim, como escritor nacionalmente reconhecido depois das incursões bissexatas pela poesia.

As fontes familiares parecem desembocar, ainda, na própria vocação literária do autor. O pai, José Pedro, ensaiava-se literariamente em contos escritos para a *Padaria Espiritual*. O tio, Antonio Salles, também integrante da confraria, exercera verdadeira carreira literária, que fascinava o sobrinho, como romancista, poeta e cronista. A própria *Padaria Espiritual*, de algum modo, prefigura a vocação modernista de Nava: em *Baú de Ossos*, historiando o grupo cearense, salienta o ímpeto revolucionário e antiburguês dos “padeiros”, dedicando-lhes inclusive, como epígrafe, trecho da “Ode ao Burguês”, de Mário de Andrade¹⁴⁹. Até mesmo a mãe, Dona Diva, parece-lhe “uma vocação literária sem oportunidade de ter se realizado”¹⁵⁰. Outro tio, embora não diretamente ligado à literatura, Ennes de Souza, confirma a vocação intelectual – e, nesse particular, sobretudo científica – do autor. Aliás, nesse caso, a afinidade parece tão funda que, na velhice, o memorialista julga estar “ficando com seu caminhado, sua atitude”: “quando sigo num corredor ou numa sala, sinto-me vagamente envultado pelo parente. Penso nele.” Não à toa, ao descrevê-lo tem a impressão, por vezes, de traçar um “auto-retrato.”¹⁵¹ Algo do gênero comunica-se, no caso do pai, à própria escolha da medicina e à intenção de, formado médico, voltar para o Rio de Janeiro: “Era inconscientemente o desejo de recomeçar a vida de meu Pai onde ele a interrompera”, diz em *Beira-Mar*.¹⁵²

¹⁴⁹ *Baú de Ossos*, op. cit., pp. 76-89.

¹⁵⁰ *Galo-das-Trevas*, op. cit., 338.

¹⁵¹ Cf., respectivamente, *Chão-de-Ferro*, op. cit., p. 196 e entrevista citada em *Espaços da Memória*, op. cit., p. 68.

¹⁵² *Beira-Mar*, op. cit., p. 395.

2.2.3 O eu e o nós de Mário, Nava e Drummond

Desse modo, na lógica urdida pelas *Memórias*, o grupo logra explicar, mesmo que por vezes indiretamente, os traços essenciais da própria obra: a obsessão pela morte, o cenário doméstico algo coletivo, a sensibilidade analógica e fantasista, o resguardo da intimidade, a prolixidade, o hiperbolismo, a presença de certo “código familiar” no léxico exuberante das *Memórias* e a vocação literária modernista. Tais aspectos estão impregnados de uma forte *carga de herança*, seja oriunda do universo mais restrito da família, seja do espectro mais amplo da sociedade. Não interessa avaliar aqui a pertinência destes vínculos, que no mínimo oferecem um modelo pouco ortodoxo de análise literária. Interessa tão somente acusar-lhes a existência na lógica interna das *Memórias*, sob cujas engrenagens convém deter-se mais demoradamente.

Muito disso se dá pela “técnica especular”, como se batizou este movimento, frequente na obra, mediante o qual o *eu*, ao voltar-se para si, volta-se incontornavelmente para o grupo. Esse tópico, já relativamente bem assinalado pela fortuna crítica, dá-se no nível do enunciado. Menos assinalado – e na presente perspectiva, de implicações mais decisivas – é que tal fenômeno também se dá no nível da *enunciação*. Em outras palavras, o discurso, quando volta-se para si, também volta-se para o grupo, pois os seus traços estilísticos e retóricos estão umbilicalmente relacionados àquele. Potencialmente, é quase como se a forma mais introjetada de discurso, a metalinguagem, também desaguasse num discurso coletivizante, enunciando-se assim, já em nível formal, a confusão entre *introversão* e *extroversão* mais claramente urdida no *enunciado* das *Memórias*.

Desse modo, a lógica interna da obra acaba por colocar em xeque, a seu modo – isso é, menos teórico do que prático -, as costumeiras oposições entre *dentro e fora*, ou, para recuperar os termos aqui já mencionados, entre o *eu* e o *nós*. E como se deduz, tal lógica interna, calcada numa *consustanciação* radical, joga uma pá de cal sobre a polêmica do nacionalismo literário tal qual desenvolvida, nos anos 20 e 30, por Mário de Andrade e Drummond: seria ocioso insistir nos limites entre o discurso do indivíduo e o da coletividade, pois ambos estão consustanciados, como torna claro certa passagem de *Baú de Ossos*:

Estas áreas [i.é, o “círculo que começa e acaba em Queluz”], não posso chamar de pátria, porque as não amo civicamente. O meu sentimento é mais inevitável, mais profundo e mais alto porque vem da inseparabilidade, do entranhamento, da unidade e da consustanciação. Sobretudo da poesia... Assim, onde é que já se viu um pouco d’água amar o resto da água? Se tudo é água... Essa é a minha terra. Também ela me tem e a ela pertença sem possibilidade de alforria. Do seu solo, eu como. Da sua água, bebo. Por elas serei comido. Esta é simplesmente a terra de nascimento, vida, paixão e morte do mineiro. Terra de Luís da Cunha.¹⁵³

O trecho apresenta múltiplo interesse. Primeiro, porque reitera as proposições sobre a trama das *Memórias*, de resto assinaladas pela enumeração enfática: “inseparabilidade”, “entranhamento”, “unidade” e “consustanciação”. A invalidação da oposição entre *dentro e fora* dá-se aqui de forma mais radical, porque não se atém à relação

¹⁵³ *Baú de Ossos*, op. cit., 102-3.

entre grupo e indivíduo, mas espraia-se para a própria interação com o espaço físico: água, terra e sujeito mesclam-se indivisamente. A água mistura-se à terra que se mistura ao *eu*.

Não à toa, as imagens da qual Nava se serve para formular, pode-se dizer, o seu argumento poético, filiam-se à natureza. Com isso, reforça o *cunho de naturalidade* dos vínculos propostos, aliás recurso utilizado também em outras passagens das *Memórias* – como se verá em seção mais avançada. É ver, por exemplo, a penetração pelo sentimento carioca (coisa “polimórfica indefinível”, “porque não é forma palpável e o que não tem de material, tem de luminosidade e perfume e vida”) ou a pátina de ferrugem mineira sobre o seu corpo – e espírito, sobretudo: trata-se, sempre, de propor certa *organicidade*, que acentua a espontaneidade do processo de formação da individualidade, sempre muito relativa. A recorrência dessas imagens orgânicas, ao longo das *Memórias*, mostra também que o trecho de *Baú de Ossos*, embora aplicado à porção do estado de Minas Gerais mais umbilicalmente ligada a Nava, pode estender-se à obra como um todo.¹⁵⁴

Em segundo lugar, e mais decisivamente, o trecho interessa porque retoma, inclusive nos mesmos termos, o argumento com o qual o jovem Drummond matiza o alcance do nacionalismo literário no comentário sobre o “Noturno de Belo Horizonte”. Também aqui, Nava propõe uma oposição entre *civismo* e *lirismo*, pois o “sentimento” em relação à terra natal lhe parece provir “sobretudo da poesia”, mais inevitável, introjetado e espontâneo do que o amor cívico à “pátria”. Isso explica, em parte, porque o confronto das *Memórias* com as considerações de Drummond e Mário sobre a poesia parece tão natural: a prosa de Nava tem forte apelo poético, o que o trecho em questão expõe não só como teoria

¹⁵⁴ Davi Arrigucci Jr. propõe, em “Móvil da Memória”, outras associações entre a obra e a natureza. As construções sintática e temática, do tipo “assunto-puxa-assunto”, evocariam “o movimento de um crescimento arbóreo sempre inacabado (...)” Essa estrutura natural, animada pelo “sopro de um Narrador”, constituiria talvez “sua vitória final sobre a Morte.” Cf. *Enigma e Comentário*, op. cit., pp. 107-110.

– ou seja, a menção à poesia como elemento expressivo do “sentimento” da terra -, mas sobretudo como prática literária, como se vê pelo uso das metáforas e pelo ritmo impresso ao fraseado, de efeito deliberadamente emotivo.

E explica, sobretudo, porque nesse particular a obra parece mais próxima das formulações do jovem Drummond do que das proposições de Mário. Se ao poeta mineiro desgostava, em parte da poesia do paulista, certa afetação nacionalista – a que ele chama de “civismo” -, a lógica interna das *Memórias* de certa forma investe, justamente, contra toda aura de afetação virtualmente vinculada ao assunto. As imagens naturais e o efeito de organicidade, anteriormente aludidos, cumprem justamente essa função de conferir, ao discurso coletivizante, a maior impressão possível de espontaneidade.

Aliás, mais do que espontaneidade, a lógica interna da obra – da qual o trecho é exemplar – constrói mesmo a impressão de *fatalidade*. Tudo se processa como se, ao embaralhar os limites entre o *eu* e o *nós*, a partir inclusive dos procedimentos expressivos – estilísticos e retóricos -, o discurso das *Memórias* se revelasse, irrevogavelmente, “sem possibilidade de alforria”, como o produto natural do acúmulo histórico-familiar-literário ao qual filia a sua eclosão. Assim, seu discurso simultaneamente narra o passado e narra a si mesmo, como se propusesse, naquela espécie paradoxal de metalinguagem referida há pouco, que tal acúmulo *só poderia* dar vazão àquela configuração discursiva própria das *Memórias*. Portanto, fatal e finalmente, o *eu* torna-se *nós*, pois a obra descobre-se, a partir mesmo de sua condição de existência – ou seja, a enunciação individual, a materialidade do discurso-, uma obra coletiva. E, *mutatis mutandis*, o *nós* torna-se *eu*, ponto teleológico natural de condensamento daquele acúmulo histórico coletivo. Isto é: mesmo jogando o jogo das *Memórias*, portanto, elas revelam, nesse sentido, um enorme egocentrismo, cuja existência deve sempre ser confrontada à sua tendência sociotrópica, como diz José Maria

Cançado. A rigor, menos do que um discurso coletivizante, forja-se um discurso consubstanciador, no qual as relações de causa e efeito estão inextricavelmente embaralhadas.

Dessa maneira, um tanto paradoxalmente, a “despersonalização” almejada por Mário de Andrade corporifica-se, décadas depois e numa configuração completamente diferente, na obra de Pedro Nava. Primeiro, porque se dá numa obra em prosa, e não poética, como originalmente ambicionava o poeta paulista, provavelmente bastante atraído pelas relações entre a cultura popular e as formas tradicionais de poesia. Segundo, porque se consuma num gênero de evidente (embora não exclusivo ou excludente, como sugere Paul John Eakin) apelo egocêntrico. Terceiro, porque ela só pode se dar implodindo-se as categorias nas quais assentava a sua formulação: polos como o *dentro X fora* e o *eu X nós*, quando devidamente consubstanciados, tornam ociosa a tentativa de circunscrever-lhes as respectivas substâncias. Daí que o discurso possa ser tido como “individual” ou “coletivo”: pouco importa, pois a técnica da consubstanciação opera justamente a revogação das dualidades.¹⁵⁵ Ferida por estas notas essenciais, a prosa de Nava não só revisita, mas sobretudo reformula este conhecido – e influente, como se vê – tópico mariodeandradiano.

¹⁵⁵ Nesse sentido, pode-se matizar a afirmação de Cançado sobre a ininteligibilidade do privado nas *Memórias* não apenas recusando-se a aceitar a lógica interna das *Memórias*, como se fez em capítulo anterior, mas até mesmo abraçando-a gozosamente: o “arranjo” de Nava não problematiza apenas a “rubrica” do “próprio (da propriedade)”, mas inclusive, mediante a citada consubstanciação, a do coletivo. (Cf. *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 181).

2.3. Dois Enciclopedistas

I

A nenhum leitor de Mário de Andrade, seja ele simpático ou avesso à herança do intelectual paulista, passará despercebido um aspecto capital desta obra: o excesso. Quando envia a sua colaboração para o número de estreia d'A *Revista*, em 1924, e aborda como traço indesejável da cultura francesa o que chama de “meio-termo”, o escritor, já naqueles idos de 20, anunciava de certa forma o dado fundamental de sua produção bibliográfica: a variedade desmesurada, quase alucinante, pouco afim à contenção aconselhada pela prudência e pelo cálculo.

Compendiar os livros publicados em vida ou postumamente pelo autor revela, de forma cabal, a dimensão desta variedade. Nesta obra, há espaço para o musicólogo de *Introdução à Estética Musical* ou de *Aspectos da Música no Brasil*; para o crítico de arte de *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* ou de *A Arte Religiosa no Brasil*; para o viajante ilustrado de *O Turista Aprendiz*; para o historiador de assuntos tão díspares como os tratados, de um lado, n' *A Pequena História da Música* e, de outro, nos *Namoros com a Medicina*; para o folclorista das *Danças Dramáticas do Brasil*; para o tratadista de *A Escrava que não é Isaura* ou para o crítico literário de *O Empalhador de Passarinho*. A lista poderia estender-se ainda mais, não fosse já o suficientemente elástica para demonstrar o desejado.

Há, portanto, na produção bibliográfica de Mário, um certo furor enciclopédico, patente nesta exorbitância de matérias glosadas. E há, ainda, uma evidente fixação no tema brasileiro, algo também facilmente apreensível da lista acima. É como se encampasse, por

si só, o projeto coletivo da *Enciclopédia do Brasil*, concebida pelo intelectual em 1939 e abandonado, poucos anos depois de sua morte, pelos demais executores.¹⁵⁶ A impressão é reforçada por depoimento do próprio escritor, em carta de 15 de fevereiro de 1935 enviada ao filólogo Souza Silveira, na qual reitera, de fato, a desmesurada intenção de compensar, solitariamente, a defasagem histórica da pesquisa científica sobre temas culturais nacionais. Ou seja: excesso, imprudência, aversão ao “meio-termo”. Ou, nas próprias palavras do poeta:

Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em São Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras. Etc.¹⁵⁷

É curioso observar, entretanto, que este furor enciclopédico, na obra de Mário, não está restrito a uma produção exterior à propriamente literária, como pode fazer supor a listagem arrolada. Pelo contrário, ela contamina, inclusive programaticamente, a produção poético-ficcional do escritor, como também é fácil perceber. *Macunaíma* talvez seja o exemplo mais bem acabado desta fusão de pesquisa e criação literária, com a sua

¹⁵⁶ Aliás, o projeto está em vias de ser lançado, com numerosas modificações e um atraso de cerca de sessenta anos: o professor e tradutor José Luis Sánchez anuncia para breve, e com direito a inovações absolutamente inimagináveis para Mário de Andrade - como atualizações constantes em página específica da Internet -, o lançamento da enciclopédia concebida pelo modernista na década de 30.

¹⁵⁷ *Mário de Andrade escreve: cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 149-150. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968. O trecho é também discutido por Lafetá em *A Dimensão da Noite*, op. cit., p. 327.

combinação satírica de monstruoso repertório antropológico, histórico e cultural com prosa criativa de alto rendimento literário. O mesmo tipo de fusão comunica-se à poesia, como testemunham as incursões folclorizantes, de investigação regional e nacional, de *Losango Cáqui e Clã do Jabuti*, na verdade livros que condensam, mais claramente, tendências disseminadas de maneira mais ou menos superficial também nos demais.

Mas este introito não pretende apenas reiterar a arquiassabida e glosada variedade de Mário. Ela se tornou, aliás muito justificadamente, um lugar-comum da crítica, ao qual se pretendeu retornar, aqui, tão somente para fundamentar uma questão de interesse mais intrigante e urgente para este trabalho. Trata-se de investigar como se dá o arranjo entre um discurso que tende à especialização, a ponto de constituir, por vezes, volumes em separado (o do conhecimento etnográfico, folclórico musical, historiográfico, antropológico etc.) e a fatura mais imediatamente literária. A questão, como se vê, pode ser adequada tanto para inquirir a exorbitância enciclopédica de Mário de Andrade quanto o escopo “múltiplo, vário” de Pedro Nava, ambos naturalmente sujeitos às suas inclinações e interesses peculiares.¹⁵⁸

A questão, para um escritor radical e apaixonadamente entranhado nas discussões acerca da expressão artística, naturalmente não passaria em brancas nuvens. Ela chega mesmo a ser central num dado momento de sua reflexão literária. A própria ideia de “sacrifício” estético em prol de uma causa sócio-cultural mais ampla – donde a necessidade, a seu ver, de incluir *sistematicamente* a pesquisa de temas brasileiros em sua produção literária -, constitui uma convicção disseminada pela sua vasta correspondência com diversos interlocutores, como já se discutiu a certa altura deste trabalho. Dentro desta

¹⁵⁸ A expressão, já citada, é sugerida por Alexandre Eulálio no artigo “Pedro Nava: múltiplo, vário”. Cf. *Livro Involuntário*, op. cit.

ideia, logo se vê, vigora um conflito – e não uma conciliação – entre o discurso do conhecimento e a fatura estética, um se ressentindo do outro e forçando, por assim dizer, o artista a tomar partido de um dos lados, com consciência dos ganhos e perdas decorrentes da escolha. Havia, pois, um certo teor de dilema no processo – em se escolhendo disseminar literariamente a pesquisa do país, sacrifica-se a literatura; em se optando por refinar a expressão em termos estéticos mais autônomos, sacrifica-se a pesquisa pelo menos no grau em que se desejaria priorizar. A questão está admiravelmente resumida por João Luiz Lafetá ao comentar as ponderações de Augusto Meyer – bem como a resposta de Mário de Andrade – à poesia do intelectual paulista. As cartas, de 1928, versam especialmente, diz o crítico, sobre os “poemas ‘intencionais’ que irritam tanto (e com razão...) a crítica”:

Augusto Meyer lhe escrevera, fazendo reparos a certas composições do *Clã do Jabuti*, que seriam virtuosísticas demais, polêmicas, compilações de ritmos e temas nacionais, tudo ‘por demais alvejado e consciente’. Meyer (como se vê) também já exercia o seu olhar agudo, e acrescenta de fecho estas palavras: ‘Não me venha afirmar que a sua intenção fica nisso justamente: eu poderia desmenti-lo com outras composições cheias de frescura ou pudor poético’. Pois Mário compra a briga com prazer, retrucando. ‘Ora eu venho afirmar que a intenção fica nisso justamente porém que ela é mais complexa e sincera do que parece à primeira vista.’ E se explica ‘esparramadamente’.

Para Lafetá, a resposta de Mário acabaria “não refutando a crítica de Meyer”, pois apenas explicaria, “psicologicamente”, “a intencionalidade dos poemas, justificando-a como necessidade social, mas não como necessidade artística.”¹⁵⁹ Ou seja: a questão continua a ser tratada, pelo poeta, em termos dualistas, como se se tratasse, mesmo, de um dilema. De certo modo, o enfoque desta obra, pela crítica, reproduziria em grande parte tal abordagem. Já nos anos 40 – depois, portanto, da fase poética mais agudamente de pesquisa do nacional -, dois importantes críticos, um já consagrado (Álvaro Lins) e outro em vias de se consagrar (Antonio Candido) repunham o problema de forma semelhante: reiterando, em boa medida, o que dizia Meyer nos anos 20. Para ambos, os melhores poemas do escritor seriam aqueles em que “se retira em si mesmo”. De modo que, por esta via, abalizava-se a ideia de que o discurso da pesquisa do nacional, de fato, sacrificava, em alguns casos e em certo grau, o rendimento estético desta poesia (embora não o seu interesse cultural mais amplo, naturalmente).

Com os anos, parte da fortuna crítica tentou ao menos matizar esta ideia – embora não chegando, como se verá, a recusá-la por completo. O próprio Lafetá, ao historiar a recepção da poesia de Mário – que aqui se vai seguindo de perto -, pretende opor um ponto de vista peculiar. Para o estudioso, “o que Mário busca no estudo e aproveitamento do folclore e da cultura popular é – de novo – a sua própria imagem, a figura do letrado brasileiro”. E conclui: “Trata-se, outra vez, da busca da auto-identidade”.¹⁶⁰ Ou, dito de modo mais próximo à discussão aqui priorizada: pode-se integrar a pesquisa ao terreno lírico por excelência, o da reflexão introspectiva representada, no caso, pela busca da identidade. Sem dúvida, o raciocínio diminui consideravelmente o cunho de oposição entre

¹⁵⁹ *A Dimensão da Noite*, op. cit., pp. 308-9. A discussão com Meyer pode ser lida entre as páginas 49 e 57 de *Mário de Andrade Escreve: Cartas a Alceu, Meyer e outros*, op. cit.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 326.

ambos os domínios, embora não o desautorize por completo. Se assim fosse, o crítico não daria razão à irritação da crítica para com os chamados poemas ‘intencionais’, sinal de que a equação discursiva acima descrita nem sempre funcionaria.

Algo do gênero se processa com outra avaliação, desta vez sugerida por Antonio Candido e José Aderaldo Castelo. Para os críticos,

Em *Remate de Males* a sua poesia se desprende dos maneirismos da primeira fase, do pitoresco externo e psicológico, revelando uma tendência de fundir, num movimento único, a pesquisa da sua alma e a pesquisa do seu país, como se fossem duas faces da mesma experiência, irmanadas em certos símbolos de grande efeito: os ritos primitivos, a terra sem males, a preguiça criadora, o caudal turvo e misterioso dos grandes rios. Esta tendência irá aumentando, até chegar ao seu último poema, *Meditação sobre o Tietê*, onde alcança a fusão perfeita do coletivo e do pessoal, numa articulação mágica de temas e imagens tirados de toda a sua obra anterior cuja coerência profunda é assim revelada.¹⁶¹

Apesar de, a exemplo de Lafetá, considerarem que a obra poética de Mário contempla, também, uma conciliação entre “a pesquisa da sua alma e a pesquisa do seu país”, este movimento é descrito como um *processo*, no fundo, só concluído, integral e tardiamente, com o belo poema-testamento “Meditação sobre o Tietê”. É como se o balanceamento entre os discursos do conhecimento e o da arregimentação literária passasse

¹⁶¹ *Presença da Literatura Brasileira vol. III: Modernismo*, p. 85. 5ª ed., São Paulo - Rio de Janeiro: DIFEL, 1975.

por uma sorte de longa aprendizagem, plenamente alcançada na obra final do poeta. De modo que, mesmo se matizando o grau de tensão entre as duas instâncias, ela ainda se identifica, mesmo que em progressiva descendência, ao longo de toda a sua produção poética. Além disso – e há aqui um dado novo –, para os estudiosos a obra do poeta ganha ao ser lida em conjunto, tomada retrospectivamente. Vê-la à luz da “Meditação” revelaria a sua “coerência profunda”, como se a leitura isolada de alguns poemas padecesse de uma espécie de insuficiência ou desequilíbrio.¹⁶²

Mas como esta equação problemática entre o discurso do conhecimento e o resultado artístico se exemplificaria textualmente? Em outro momento deste trabalho, já se mencionou o exemplo do “Noturno de Belo Horizonte”, então lido, antes mesmo de publicado em volume, pelo jovem Drummond. Na oportunidade, elogiando o desenho geral do poema, critica apenas o trecho em que se prega “o nacionalismo universalista”: “o diabo é aquela dissertação sobre a pátria”. O termo-chave, aqui, é “dissertação”. Com ele, o mineiro marca a diferença entre o tom lírico predominante no conjunto e a descaída para o jargão de *pesquisa* do nacional. Algo, também, que João Alexandre Barbosa irá identificar num poema como “Louvação da Tarde”. Para o crítico, os primeiros quarenta e cinco versos encerrariam admiráveis “articulações entre paisagens objetivas e apreensões subjetivas”, com direito, inclusive, à bem-sucedida recriação de “um certo clima arcádico”,

¹⁶² João Alexandre Barbosa, em outro ensaio sobre o escritor, “As Tensões de Mário de Andrade”, desenvolve um interessante raciocínio sobre a mesma premissa, ou seja, a de que a obra ganha ao ser lida em panorama, evitando-se tomar cada bloco – “o poeta, o ficcionista, o ensaísta ou mesmo o correspondente que dialoga com muitos e sempre consigo mesmo” – separado dos demais. A produção de Mário se beneficiaria, pois, de um “jogo de iluminações recíprocas”: “Desse modo, a leitura isolada de cada bloco jamais satisfaz porque o seu pleno entendimento só ocorre pelo estabelecimento de relações com os demais. É da perspectiva do folclorista que o musicólogo ganha uma significação ampla que, por sua vez, contamina os vários sentidos (e não apenas os significados, veja-se bem) dos poemas ou dos contos, assim como o arquiteto que foi capaz de traçar o plano de *Macunaíma* é iluminado quer pelo musicólogo (e o subtítulo de *rapsódia* dado ao livro aponta para o fato), quer pelo estudioso da cultura popular que, a todo momento, tece os fios simbólicos e míticos da narrativa.” (Cf. *A Biblioteca Imaginária*, pp. 225-6. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.)

por via de uma “deliciosa e delicada imitação de imagens e torneios de linguagem”, que prolongam, pois, “o sentido de paz meditativa da paisagem”. Por outro lado, o restante do texto perder-se-ia em “anotações localizadas que identificam a maneira, por assim dizer, *brasileira e paulista* de Mário de Andrade”, dado que perturbaria o sentido de recriação arcádica e gravidade meditativa bem arregimentados na abertura:

Eis aí, portanto, o que se queria dizer quando se chamava a atenção para os riscos da hipertrofia interpretativa: querendo fazer do texto poético um instrumento de conhecimento da realidade, antes pelo acréscimo de anotações localizadas que pela intensidade propriamente poética dos versos, Mário de Andrade termina dispersando-se no tumulto da pluralidade e da, às vezes, vaga poesia. Não se leia nesta afirmação uma negativa do poeta Mário de Andrade. O que se afirma, isto sim, é que a efetiva realização poética por ele atingida em alguns poemas somente foi possível quando o impulso para a interpretação generalizadora (e o seu geral era, sobretudo, São Paulo e Brasil) cedeu lugar ao particular da invenção lingüística, sem a qual não existe o poema.¹⁶³

É como se, por vezes, o texto poético, alçado a “instrumento de conhecimento da realidade”, revelasse, nos blocos discursivos mais imediatamente identificados à *pesquisa* do nacional, um risco de *compartimentação*, de separação discursiva – como se, enfim, nestas ocorrências o discurso parecesse migrar para aquelas obras de referência etnológica, folclórica, musicológica etc., que constituem parte *em separado* da produção propriamente

¹⁶³ “As Tensões de Mário de Andrade”, op. cit., p. 233.

poético-ficcional de Mário de Andrade. A “dissertação” a que se refere Drummond, por exemplo, casa-se melhor, em tese, com este último grupo – e não com o terreno poético, sujeito a leis e interesses próprios. É claro que, como juízo de valor que é, tais avaliações sempre contêm uma dose maior ou menor de arbítrio, como, afinal, toda operação em que está implicado o gosto. Mas o essencial, aqui, é tomar a obra de Mário, seja com maior ou menor ênfase, como instância tradicionalmente propícia à discussão do lugar e da relevância da pesquisa no discurso poético. O tema atravessa toda a sua recepção crítica – a começar da autocrítica, inclusive -, para alcançar até os estudos recentes. O modo como as *Memórias* repõem a mesma questão será objeto de análise daqui para frente, inclusive para fomentar um paralelo com *Macunaíma*, livro no qual a crítica costuma ver, de modo mais consensual, um equacionamento mais bem-sucedido entre os domínios frequentemente considerados conflitantes na poesia de Mário de Andrade.

II

Há, em *Balão Cativo*, um subcapítulo dedicado à primeira visita, por ocasião do feriado de Finados, do recém-órfão Pedro Nava ao túmulo do pai, no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro. Todo o trecho é pleno de interesse, sob variados ângulos – e este trabalho ainda retornará ao episódio procurando extrair, quando oportuno, aspectos ora deixados em segundo plano. De imediato, interessa acompanhar passo a passo a passagem, muito longa, citada integralmente e de uma só vez. Fracioná-la penalizaria o núcleo do argumento a ser desenvolvido, dependente, justamente, da apreensão de sistemáticas e sub-reptícias oscilações discursivas, mediante as quais se pretende embasar, mais satisfatoriamente, a discussão acerca da combinação entre discurso literário e pesquisa historiográfica – e

propor-se, por fim, uma sorte de identidade entre o memorialista e *um certo* Mário de Andrade. De resto, a leitura estará longe de ser penosa, pois encerra, provavelmente, um dos momentos mais luminosos de todos os seis volumes do ciclo memorialístico:

Não sei se existe uma história dos cemitérios do Rio de Janeiro. Quase todos foram abertos depois das hecatombes da febre amarela, a partir de dezembro de 1849. O do Caju é anterior. É o mais antigo da cidade. Foi instalado em 1839 por José Clemente Pereira, numa gleba comprada a José Goulart, para enterrar os indigentes e escravos até então sepultados nos terrenos de Santa Luzia, onde se ia erguer o atual hospital da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro. Foi chamado Campo-Santo do Caju. Seu primeiro defunto foi inumado em 1840. Em 1851 o nome foi mudado para o de Cemitério de São Francisco Xavier. Entretanto, não só persiste a antiga denominação como ela entrou nas frases feitas. Assim, quando se diz – um dia, Pedro, irás para o Caju – quer dizer – um dia, Pedro, ai de ti! também morrerás e serás enterrado. Naquele ano o campo-santo é ampliado e juntaram-se às terras de José Goulart as da antiga Fazenda do Murundu, de Baltasar Pinto dos Reis. Em 1858 desmembra-se o terreno que vai ser o Cemitério da Venerável Ordem Terceira da Penitência e em 1859 o que vai ser o Cemitério da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Essa vasta área corresponde, mais ou menos, ao que é hoje limitado pela Avenida Brasil, pelas Ruas Carlos Seidl, Indústria e Monsenhor Manuel Gomes e nela estão os quatro cemitérios, fábricas, depósitos e favelas; as ruas novas dos fundos das necrópoles; e o Hospital São Sebastião. Os aterros, em frente, fizeram desaparecer os cais da Limpeza Pública, o dos madeireiros e a ponta de terra onde desembarcavam

os macabeus de Juruçuba – perante a guarda de honra das palmeiras cruzando suas folhas como espadas verdes no silêncio do funeral anônimo. O mar foi para longe e os pobres mortos deixaram de ser devorados pelos necrófagos talássicos, os siris e os guaiamuns. Passaram a ser pasto dos de terra, os tatus e as baratas. Ai! o ser entregue às baratas...

Entramos no cemitério como que penetra as imensidades. Não as urbanidades, como as perspectivas dos Três Poderes, na Brasília; as dos Campos Elísios, em Roma. Mais do que isto. Mais que as próprias imensidades do pampa, do deserto, da estepe. Eram as imensidades sem fundo do tempo do tempo fugitivo e eterno, do espaço verificável e infinito. Transpondo seu pórtico de pedra eu tive a percepção invasora (e para sempre entranhada e durável) de um impacto silencioso e formidando. Alguma coisa se passou ali, se passou em mim, invisível como que incompetida e destituída de flagrante ação. Um súbito vazio, rarefação do elemento essencial a que eu bati guelras de ansioso peixe. Na imensa ausência eu só captava os círculos concêntricos da palavra oásis, da palavra oásis se desprendendo da sineta que repicava para o defunto que chegava e para o enterro com que fomos de cambulhada. A entrada principal do campo-santo era uma larga avenida que a cobiça da Santa Casa foi estreitando de tanto vender os palmos de terra onde capelas ricas e modernas cobrem a vista dos túmulos dos primeiros tempos. Logo à esquerda os do Visconde e do Barão do Rio Branco. (...). No fim das duas quadras iniciais o Cruzeiro de granito, todo dourado do tempo e azinhavrado dos musgos, abre seus braços de árvore de pedra, de moinho de pedra – sobre o infinito luminoso do céu despencado em cima da baixada carioca e da baixada fluminense. Nos degraus destes cruzeiros de cemitérios é que senta o Grão-Porco na meia-noite das sextas-feiras de novilúnio. Senta

e espera os destemidos que entram para solicitar ouro, poder e amor. Quem chega ao Porco e pede, já ganhou porque tem preenchida a condição – que é atravessar até ali sem desviar a cabeça, sem olhar para os lados, por mais que os defuntos saídos do chão da terra chamem com psius, pelo nome, xinguem, vaiem, cutuquem e puxem pela roupa. Ai! de quem olha pros lados, hesita, treme e pára. Cai logo morto e cai fedendo de podre e de borrado. Já quando ele vence, logo os cadáveres voltam para as covas que se fecham estralejando as lajes e um vento largo e rude varre o cheiro da carniça, limpa a face da lua nova. O Porco imundo vira num príncipe prateado e todo airoso. Abraça o postulante e os dois saem juntos (porque o Vinícius, lá fora, gritou que já é sábado!) – saem juntos, para nunca mais se separarem. Nem nos de cá desta vida, nem nos de lá depois da morte...

O primeiro dos dois longos parágrafos apresenta, como se percebe facilmente, um nítido teor historiográfico. “Não sei se existe uma história dos cemitérios do Rio de Janeiro” é a frase de abertura do trecho – e justificativa para o que se lê em seguida. Pretendendo, pois, preencher a possível lacuna da historiografia carioca, Nava lança-se a uma sumária mas informativa descrição da trajetória do Cemitério do Caju. E é curioso observar como, nesse projeto, a prosa geralmente derramada e exuberante do memorialista cinge-se, pelo menos num primeiro momento, a um contido registro noticioso, bem ao gosto “linha do tempo” histórico: “Foi instalado em 1839”; “Em 1851 o nome foi mudado”; “Em 1858 desmembra-se”; “e em 1859 (...)”. Nomes, datas, locais e eventos sucedem-se nesta mesma prosa justa, bem próxima à que se associa, com algum estereótipo, a pesquisa do historiador de ofício.

Mas também vigora, ao mesmo tempo, uma sutil e permanente ameaça de por abaixo todo este edifício de cerrada contenção historiográfica. A menção ao dito popular “ir para o Caju” desempenha, por certo, perfeita função de testemunho do grau de penetração da denominação popular do cemitério. Mas, do modo como é referida (“ _ um dia, Pedro, irás para o Caju _ quer dizer _ um dia, Pedro, ai de ti! também morrerás e serás enterrado”) parece quase introduzir uma das numerosas digressões sobre a mortalidade tão recorrentes nas *Memórias*, impressão logo desmentida pela pronta retomada do tom de pesquisa relatorial. Nova e mais decisiva perturbação nesse estado de coisas verifica-se mais ao final do parágrafo, quando Nava imputa à construção dos modernos aterros o crescente afastamento do mar em relação à perspectiva do cemitério. Reintroduz-se, discretamente, um novo tom de lamentação – como se o novo aspecto da construção suprimisse a cerimônia necessária àquela que é, afinal, a mansão dos mortos. A escolha lexical, sonoramente sugestiva para o passado e rebaixadamente coloquial para o presente, testemunha e acirra este contraste: ontem, os mortos decompunham-se sob a ação de “necrófagos talássicos” (e a recusa do banal “marinhos” é significativa, neste caso); hoje, viram “pasto” de “tatus” e “baratas”: “- Ai! o ser entregue às baratas...”

Mas nada é mais ilustrativo desta oposição – bem como, sobretudo, deste crescente abandono da contenção discursiva historiográfica – do que uma belíssima pintura constante da parte final do parágrafo. Trata-se da descrição de como se dava, outrora, o desembarque dos mortos no Caju, “perante a guarda de honra das palmeiras cruzando suas folhas como espadas verdes no silêncio do funeral anônimo.” A imagem, de espetacular força poética, age como uma violenta e repentina descarga de eletricidade sobre a até então acanhada, no geral, prosa de registro historiográfico. Ou, em termos mais técnicos, como um abrupto correlato objetivo eliotiano, despejado sobre uma superfície na qual parecia reinar, antes de

mais nada, uma prosa de contornos comunicativos aparentemente mais pragmáticos e imediatos.

O parágrafo seguinte inicia-se ampliando a poderosa fagulha de poesia lançada no final do anterior. Esta dimensão poética, muito sensível, irá no entanto tomar uma feição narrativa mais claramente individual – a do relato da entrada do garoto, ao lado da mãe e da tia, no Caju -, ao passo que, no parágrafo precedente, aliava-se a uma orientação também narrativa, é verdade, mas cujos contornos sumários e genéricos, de matiz historiográfico, aproximavam-na mais de uma descrição relativamente distanciada. Esta nova inflexão poético-narrativa, por assim dizer – ou mesmo poético-ficcional, entendendo-se por este último termo o uso consciente e calculado de técnicas expressivas inerentes ao romance ou ao conto, por exemplo -, esta nova inflexão, dizíamos, não apenas contrabalançará aquela orientação anterior, mas praticamente ameaçará anulá-la. Se antes vigorara o registro relatorial de datas e lugares, agora espaço e tempo aparecem simplesmente neutralizados: “Eram as imensidade sem fundo do tempo fugitivo e eterno, do espaço verificável e infinito”. O discurso historiográfico cede protagonismo ao literário, portanto, tão logo toma o centro da cena a sensação de estranhamento do menino naquele cenário então inédito – estranhamento que, como se sabe, constitui para o formalismo russo um dos pilares do conceito de literariedade.¹⁶⁴ O discurso vai migrando, assim, de registro em registro, segundo um faro muito certo das conveniências. Esta clara precedência literária perdurará até, pelo menos, a menção à chegada do cortejo fúnebre. Até este ponto, o discurso entrega-se à reinvenção verbal do verdadeiro delírio do jovem órfão naquele ambiente, com direito às sinestésias projetadas, por exemplo, sobre os “círculos

¹⁶⁴ O texto em que mais claramente se discute o conceito é o de Viktor Chklovski. Cf. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. (org. .Dionísio de. Oliveira Toledo). Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

concêntricos da palavra oásis, da palavra oásis se desprendendo da sineta que repicava para o defunto que chegava”, ou mesmo ao símile do “ansioso peixe” batendo guelras à “rarefação do elemento essencial”. Não fosse o bastante para demonstrar esta aludida precedência do literário no segmento analisado, poder-se-ia ainda advogar pela hipótese do pastiche, já que o núcleo da passagem paga tributo, adverte o próprio Nava, à “cidade sagrada”, à “cidade paz”, à “cidade oásis” do “poema de Cecília Meireles” (BC, p. 43).

A este trecho de contornos literários tão evidentes, segue-se novo e abrupto corte historiográfico, sem nenhuma espécie de transição, anúncio ou segmentação textual como isolamento de parágrafo. Trata-se, agora, de uma espécie de inventário arquitetônico dos “túmulos dos primeiros tempos”. Descrevem-se, então, os jazigos de nomes como o do Barão do Rio Branco e do médico Haddock Lobo, temperando-se a presente incursão historiográfica com um sentido de depuração estética mais regular do que na anterior, como deixam a ver a imagem do mármore que “se derrete como um torrão de açúcar” ou, mais à frente, a da “caveira triunfante sobre túbias postas em aspa.” E tornam-se menos imediatamente sensíveis os contornos entre a pesquisa crua e a exploração inventiva da linguagem, embora ainda se possa identificar com relativa clareza, em comparação com o segmento anterior, um direcionamento documental bem mais atuante. O que se explica, aliás, como modo de compensar, pela historiografia, a “cobiça da Santa Casa”, responsável, para o autor, pela progressiva desfiguração da entrada do imóvel que se pretende, precisamente, evocar. O trecho encerra-se com a descrição do Cruzeiro do Caju, abrindo “seus braços de árvore de pedra, de moinho de pedra – sobre o infinito luminoso” do céu carioca e fluminense. A exemplo da “guarda de honra das palmeiras” do final do parágrafo anterior, também aqui Nava constrói uma prosopopeia interessante, embora menos rica e integrada ao assunto do que a precedente. Ela vale como índice das evidentes intenções

poéticas do narrador e pode funcionar como transição, embora indireta e sem nenhuma espécie de isolamento paragrafado indicativo, de nova imersão em registro prioritariamente ficcional, concebida, desta vez, em coordenadas completamente diversas.

Trata-se da lenda do Grão-Porco postado à meia-noite no cruzeiro do cemitério, à espera de suas vítimas – as que sucumbem às assombrações dos defuntos – ou de seus futuros companheiros (a sugestão de homossexualidade é forte) – infensos às provocações do além e unidos, para sempre, à monstruosa aparição transformada “num príncipe prateado e todo airoso”. Em comparação com as modulações discursivas anteriores, a mudança parece, aqui, mais radical, pois o salto dá-se entre um terreno bastante historiográfico para outro associado, por excelência, ao da fantasia pura. A impressão pode sustentar, entretanto, argumento contrário, para o qual haveria uma integração profunda subjacente à cisão aparente. Pois se o conjunto do excerto combina as imagens do cemitério na cidade – quando registram-se indicações precisas de nomes, datas e eventos -, com as do cemitério no menino – quando se reporta a sensação de “ausência” correspondente -, o trecho final funde perfeitamente ambas as perspectivas. É, ainda, o cemitério no menino, pois a lenda ajusta-se à concepção infantil de mundo; e é o cemitério na cidade, pois a lenda consiste, justamente, numa narrativa culturalmente compartilhada. A repentina imersão nas técnicas ficcionais mais evidentes não exclui, portanto, o olhar historiográfico.

Estas sucessivas – e também bastante simultâneas – modulações discursivas podem ainda ser descritas valendo-se de uma catalogação já referida neste trabalho, mas talvez desenvolvida apenas parcialmente. É o caso dos quatro eixos considerados fundamentais na prosa das *Memórias* – o narrativo, o descritivo, o ensaístico e o digressivo. Os dois parágrafos transcritos, analiticamente divididos em quatro segmentos, ilustram o trânsito e a interpenetração frequente entre eles. A primeira seção, com a sua história do Cemitério do

Caju numa linha do tempo relativamente seca, prioriza o eixo descritivo, o qual cederá espaço, na seção seguinte, ao narrativo, com o relato do delírio infantil em meio aos tómulos, o que se suspende, entretanto, abruptamente, de forma a dar vez à nova incursão de peso descritivo, inventariando-se a arquitetura dos jazigos de figuras ilustres, tarefa bruscamente interrompida, por fim, para a narração da lenda urbana do Grão-Porco dos Cruzeiros de Cemitério. Estes dois eixos principais, além de não se excluírem mutuamente, perigam ceder espaço, ainda, à digressão ou mesmo ao ensaio, como dão a ver as recorrentes escapadelas representadas, inicialmente, pelo lamento contra a mortalidade imiscuída no dito popular “ir para o Caju”, pela crítica à construção dos aterros afastando o mar e, finalmente, pela invectiva contra a “cobiça da Santa Casa” responsável pela desfiguração da construção tal qual nos 1900, todas elas, de certo modo, aparentadas ao tema literário clássico subjacente à obra como um todo, como bem observou Davi Arrigucci Jr.: o do *ubi sunt*?¹⁶⁵

Tudo isto dá bem a ideia do quanto a pesquisa historiográfica, nas *Memórias*, não constitui uma espécie de *desvio* que perturba a unidade do conjunto, como se apontou, frequentemente, na poesia de Mário de Andrade, mas representa, ao contrário, uma instância discursiva esperada nesta prosa, cuja suspensão prolongada, ver-se-á mais à frente, pode inclusive comprometer a fatura estética da obra. Ou, dito de outro modo, tudo isto dá bem a ideia do quanto o desvio, para Pedro Nava, não constitui uma excrescência, mas uma regra do estilo. A sua sistematicidade erige-se em expectativa de leitura, que conta com a reiterada satisfação, mesmo inconsciente, de sua demanda por novos cortes e combinações discursivas, disseminadas e dissimuladas por um jorro verbal mesclado e caudaloso.

¹⁶⁵ Cf. “Móvil da Memória”, op. cit., pp. 93-4. O tom elegíaco da obra deriva do privilégio deste *topos*.

Poder-se-ia invalidar tais considerações adotando-se o argumento do gênero. Mário de Andrade faz poesia, Pedro Nava, memorialismo; em um, a pesquisa pode, naturalmente, perturbar a efusão lírica; em outro, constitui pelo contrário um requisito genérico. O raciocínio, muito razoável e parcialmente verdadeiro, não chega entretanto a por abaixo o edifício aqui projetado. A sua fragilidade principal é, primeiro, supor que a historiografia constitui interesse igualmente partilhado por toda obra memorialística e, segundo, que nela estando presente, a sua acomodação está *a priori* bem arranjada por uma injunção de gênero. Se assim fosse, livros como *Um Homem Sem Profissão*, de Oswald de Andrade, ou *A Alma do Tempo*, de Afonso Arinos, apresentariam interesse, rigor e boa acomodação historiográficas comparáveis aos das *Memórias*, impressão desfeita pela simples leitura das obras. Nos dois relatos citados, a História entra por uma via por demais indireta, filtrada sobretudo por uma orientação marcadamente autobiográfica. Nesse sentido, o interesse pelo dado de pesquisa propriamente dito, no caso de Pedro Nava – e as numerosas fichas de anotações e “bonecos” disponíveis para consulta na Fundação Casa de Rui Barbosa são taxativos a esse respeito - está muito mais próximo ao de Mário de Andrade do que ao de seus companheiros de gênero. Tanto um como outro parecem indispostos, na composição de seus respectivos textos, a abandonar a História ou a Cultura, de modo geral, ou a intenção marcadamente literária.

Ao propor a maior proximidade das *Memórias* com *Casa Grande & Senzala* do que, por exemplo, com os seus antecedentes no memorialismo brasileiro, Davi Arrigucci Jr. está, justamente, salientando esta peculiaridade da obra no tocante à incorporação historiográfica. O mesmo crítico, aliás, irá comentar esta peculiaridade, afirmando que

... a narrativa das *Memórias* se multiplica em mil e uma histórias diferentes, que podem ter base histórica real, mas não se concatenam segundo uma ordem propriamente histórica ou conforme às conexões necessárias à interpretação historiográfica. Na verdade, se encadeiam e se justapõem porque são galhos ou ramificações de um mesmo tronco, de uma árvore comum, que elas recompõem infindavelmente, com semelhanças e dessemelhanças entre si, parecendo-se ou não a fatos históricos universais, como se reproduzissem, num diagrama, a imagem natural da formação familiar. *A prosa das Memórias imita literalmente uma metáfora, um ícone das relações de família – a árvore genealógica -, e tornando-se ela própria um diagrama por assim dizer arbóreo da formação familiar, sempre diferenciado, imita ainda, oblíqua e analogicamente, o movimento mesmo da natureza em seu processo de perene diferenciação.*¹⁶⁶

As considerações de Arrigucci, logo se vê, jogam água para o moinho das ideias aqui defendidas. As imagens dos “galhos ou ramificações” guardam evidente afinidade com a de desvio, referidas neste capítulo. E a sugestão de que a prosa de Nava, associada à imagem da árvore, imita “o movimento mesmo da natureza em seu processo de perene diferenciação”, reforça a impressão, por sua vez, de que o sistemático desvio característico das *Memórias* erige-se, por assim dizer, em seu atributo *natural* - meio pelo qual, portanto, as incursões historiográficas recorrentes, por exemplo, não pareçam enxertos ou excrescências do conjunto.

Por esta razão, quando o leitor alcança os volumes derradeiros e depara com trechos como os transcritos abaixo, algo parece estar fora do lugar:

¹⁶⁶ *Idem*, p. 96.

- Decerto, nego. Tá ficho. Ondié? quieu tepego. (...) (CP, 474)

- (...) Cumé cocê dá? o azul-de-metileno.

(...)

- Aí, meu Zozó, é que está o busílis... Sei nada... Quié que sei? (...) (CP, 101)

A bem da verdade, há mais de uma coisa fora do lugar. A de interesse mais imediato para o presente capítulo, entretanto, consiste numa certa tendência à compartimentação do discurso literário. Ao contrário do verificado, por exemplo, no longo trecho de *Balão Cativo*, aqui o traço romanesco aparenta reivindicar o centro da cena, como testemunham, primeiro, o isolamento do diálogo do restante da narrativa e, segundo, a insistência em dotar a fala de um estatuto morfossintático coloquial, ostensivo, separado do entorno. No excerto do segundo volume, a tendência era a inversa, tanto pela recusa em adotar uma clara hierarquia discursiva – vale dizer, em adotar um registro central –, quanto pela indissociação, ao longo do texto, das diferentes chaves expressivas, dissimuladas na farta e contínua prosa do narrador. Até *Galo-das-Trevas*, as falas das personagens, para ficar no exemplo citado, vinham completamente embaralhadas no conjunto do parágrafo, como a recusar, precisamente, qualquer espécie de autonomia hierárquica – descabida quando o desvio, aliás, é iminente. Argumentando-se extratextualmente, poder-se-ia lembrar, também, o progressivo esvaziamento da face direita dos alçaços abertos nos quais Nava lançava, nos originais da obra, toda sorte de suportes mnemônico-criativos, inclusive os

historiográficos.¹⁶⁷ Esta situação reflete-se, textualmente, numa espécie de anseio de pureza ficcional, que vem a contrariar, como fica evidente, a impureza fundamental e dinâmica ilustrada pelo trecho há pouco analisado amiúde.

Dentre as outras coisas fora do lugar, nos dois excertos acima, registre-se ainda um aproveitamento algo imediato, ou mesmo servil, do conceito mariodeandradino de língua brasileira.¹⁶⁸ Como bem observou, mais uma vez, Davi Arrigucci Jr., a ideia alimenta, na verdade, toda a concepção das *Memórias*. Mas até o quinto volume, ela ganha, na verdade, um sopro novo ao incorporar, para o seu domínio, arcaísmos e eruditismos acatados pelo guru paulista, quando muito, apenas num registro parodístico como o da “Carta pras Icamiabas”, em *Macunaíma* (como se verá amiúde, neste trabalho, bem mais adiante). Nos dois livros finais do ciclo, entretanto, Nava retoma, sobretudo nos diálogos, o acento coloquial intencional e ostensivo verificável, novamente com justificativas programáticas, em parte da obra de Mário de Andrade. No caso do memorialista, tal acento mostra-se, ainda, um tanto arbitrário, pois mal se compreende, por exemplo, por que se alinham, de um lado, extremismos oralizantes como “ondié”, “tepego” ou “cocê” e, de outro, ocorrências próprias do jargão escrito como “está” – ao invés da esperada, por coerência, contração “tá”.

¹⁶⁷ Cf. “A Página do Lado”. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

¹⁶⁸ Wilson Martins assinala impressão semelhante em resenha publicada pouco tempo depois da publicação de *Galo-das-Trevas*: “Muitas dessas excentricidades são sobrevivências de sua mocidade modernista, quando era moda desafiar as convenções lingüísticas e a gravidade dos bem pensantes por meio desses jogos afinal de contas inocentes. Pedro Nava ainda se mostra fiel à memória de Mário de Andrade nacionalizando, por exemplo, os verbos franceses e transpondo para a nossa ortografia fonética as palavras estrangeiras (nem todas, porque ainda escreve *belle-époque* na grafia original e no itálico de rigor). Essas graças de ontem perderam a graça, é preciso que se diga, e só podem interessar como testemunho pitoresco de dias para sempre perdidos, sendo certo, por outro lado, que contrastam desfavoravelmente com o vigor estilístico do texto e com a poderosa visão que fazem destes volumes um dos pontos altos da memorialística brasileira.” Cf. “Em Busca do Tempo Perdido”, p.28. *Pontos de Vista (Crítica Literária)*, vol. 11. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

III

Data de 1926 o seguinte poema de Pedro Nava:

Noturno de Chopin

Eu fico todo bestificado olhando a lua
enquanto as mãos brasileiras de você
fazem fandango no chopin.

Tem uma voz gritando lá na rua:

Amendoim torrado

tá cabano tá no fim...

Coitado do chopin! Tá acabando tá no fim...

Amor: a lua tá doce lá fora
o vento tá doce bulindo nas bananeiras
tá doce esse aroma das noites mineiras:
cheiro de gergilim manga-rosa jasmin.

Os olhos de você, amor...

O chopin derretido tá maxixe

meloso

gostoso

(os olhos de você, amor...)
correndo que nem caldo
na calma da noite de belo horizonte.¹⁶⁹

No geral, o texto suscita impressões bem comparáveis àquelas registradas, em momento anterior deste trabalho, acerca do poema “Música”, então publicado n’ *A Revista*. Tanto aqui como lá, o motivo da música é utilizado para glosar a peculiar aclimação - e mesmo recriação – da cultura europeia no ambiente brasileiro. E também, tanto aqui como lá, respira-se uma atmosfera mariodeandradina do ser cindido entre o tupi e o alaúde.¹⁷⁰ Mário, aliás, parece alimentar o poema não apenas através desta visada cultural mais ampla, mas inclusive num nível textual mais elementar. A imagem do pregão do vendedor de rua contaminando a limpidez polaca do noturno de Chopin (numa mescla que alcançará o paroxismo na estrofe final, quando as propriedades do amendoim – “derretido”, “meloso”, “gostoso” – passam a designar a composição do músico romântico) parece extraída, diretamente, de um famoso poema do modernista paulista. Trata-se de “O Poeta Come Amendoim”, com o qual se abre o livro *Clã do Jabuti*, de 1927.¹⁷¹ Também lá o alimento é

¹⁶⁹ *A Solidão Povoada*, op. cit., p. 242.

¹⁷⁰ Cf. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

¹⁷¹ Apesar de o livro ser publicado um ano depois da redação do poema de Nava, o texto de Mário, de 1924, precede de três anos a publicação em volume. Tendo sido dedicado a Carlos Drummond de Andrade, é muito provável que Nava tenha tomado conhecimento dele antes da redação de “Noturno de Chopin”. Perfazendo uma curiosa rede de influências e dedicatórias, por fim, o poema do futuro memorialista parece estar na origem do texto “Música”, a ele dedicado e publicado no livro de estreia de Drummond, *Alguma Poesia*, de 1930: “Uma coisa triste no fundo da sala./ Me disseram que era Chopin./ A mulher de braços redondos que nem coxas/ Martelava na dentadura dura/ Sob o lustre complacente. Eu considerei as contas que era preciso pagar./ os passos que era preciso dar./ as dificuldades.../ Enquadrei o Chopin na minha tristeza/ e na dentadura amarela e preta/ meus cuidados voaram como borboletas.” Cf. *Sentimento do Mundo*, p. 64. 7ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1999.

alçado a uma espécie de símbolo cultural do país, cuja língua, “de palavras incertas num remelexo melado melancólico”, tem a ver com a “gostosura quente de amendoim...”¹⁷²

Em relação ao que já se disse, anteriormente, sobre a poesia do jovem Pedro Nava, caberia realçar um aspecto ainda pouco desenvolvido: a questão do primitivismo. Na obra poética inicial do memorialista, a sua presença é visível e reflete, por certo, os interesses candentes na década de 20. O poema acima transcrito, por exemplo, insiste numa nota de ingenuidade nacional, a qual desfigura, no caso, a gravidade do noturno de Chopin. O texto analisado em capítulo anterior, “Música”, acentua os tons primitivistas de forma ainda mais clara, ao relevar, na música europeia tocada na corte brasileira, os acentos da cultura africana (“O minueto é lundum,/ é jongo, é cateretê,/ na corte mulata do Tejuco”). Semelhante atração traduz-se, ainda, em outros poemas desta década, no recorrente motivo da infância em diversos textos. É o caso de “Alegria”, de 1925; “Bão-ba-la-lão”, do mesmo ano (e parte de um apenas começado ciclo intitulado “Cantares da Infância”, outra mostra do prestígio do tema) e de “Se eu soubesse brincar”, de 1927. Na variante infantil, o primitivismo não servia, apenas, para realçar a ingenuidade da criança ou retrabalhar as pulsões recalçadas pelo adulto, mas também para dar margem a certo padrão linguístico imitativo que caía como uma luva, como já referido, sobre as afrontas à norma culta do modernismo (em “Bão-ba-la-lão” lêem-se versos como “Mamãe cantava baixinho,/ pra mim dormir”).¹⁷³

Esta presença do primitivismo na poesia do jovem Nava poder-se-ia estender, também, à faceta do artista plástico que também se ensaiava neste período. É o que se depreende, pelo menos, destas considerações de Monique Le Moing:

¹⁷² *Poesias Completas*, pp. 161-2. (Ed. Crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

¹⁷³ *A Solidão Povoada*, op. cit., 235.

Antes de empreender qualquer análise mais detalhada, é preciso notar que a sua produção artística como ilustrador-pintor se exprime por volta dos anos 1925-1930, período de grande mutação intelectual (a Semana de Arte Moderna em 1922 e os artistas que retornavam ao Brasil traziam consigo influências dos modernistas europeus). O *Manifesto Pau-Brasil* data de 1924 e o *Manifesto Antropofágico* de 1928. É um período de tomada de consciência do fato brasileiro, a (*sic*) volta às origens, ao primitivismo que revela a realidade brasileira insistindo num certo regionalismo.¹⁷⁴

Apesar de a menção a um “certo regionalismo” poder causar alguma confusão – induzindo, por exemplo, a pensar numa linhagem do modernismo sistematicamente desenvolvida a partir da década seguinte, em 1930 -, as considerações de Monique interessam por associar, claramente, a atividade de Nava como “ilustrador-pintor” com a voga primitivista daqueles anos. Daí que, quando das ilustrações a guache feitas em seu exemplar de *Macunaíma*, enviado a Mário de Andrade, esta tendência reflita-se com nitidez, como aliás nota a mesma estudiosa: “São oito guaches ingênuos, no sentido do primitivismo, reconhecíveis pelo contorno de cor escura ou negra, de forma delimitada, mesmo quando sobre fundo escuro.”¹⁷⁵ Tal direcionamento tem a ver, é claro, com a vocação do período, mas neste caso respondem, antes de mais nada, aos contornos da própria rapsódia do escritor modernista, que afinal sintetizava, com grande força expressiva, esta inclinação contemporânea.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 146.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 147.

Diante deste quadro, poder-se-ia extrair, pelo menos, duas conclusões, na verdade bastante interligadas. A primeira, já referida em capítulo precedente, é apenas reforçada por estas linhas: a presença de Mário de Andrade na criação poética de Nava, nos anos 20, é de fato gritante. O “Noturno de Chopin” exemplifica isto, mas não unicamente. Já se concluiu o mesmo tendo por objeto, anteriormente, o poema “Música”. “Noite de São João”, de 1925, é dedicado ao líder do movimento, assim como “Ventania”, do ano seguinte. “Toadas pra meu irmão”, provavelmente também de 1925, abre-se com uma epígrafe extraída de texto do escritor modernista, “Descobrimento”.¹⁷⁶ Por clara e reiterada que seja tal conclusão, talvez convenha passar logo à segunda: esta presença mariodeandradina, nos poemas da década de 20, traduz-se também pela adoção de um imaginário em boa medida primitivista, que de uma ou outra maneira e em mais de uma oportunidade, salta para o centro da cena poética ou mesmo plástica. Há, desse modo, uma certa atmosfera macunaímica disseminada pelos textos do poeta em formação deste período, inclusive antes da publicação da rapsódia – via tendências gerais do momento ou por meio, ainda, dos poemas da *Paulicéia Desvairada* e *Clã do Jabuti*, por exemplo. Se, como se registrou há pouco, as inflexões primitivistas de Nava dão-se, sobretudo, na exploração do potencial culturalmente repurificador advindo seja da cultura africana, seja do universo infantil, pode-se facilmente mensurar, portanto, o quanto esta atmosfera aplica-se à sua produção naquele intervalo.

¹⁷⁶ Não satisfeito com a menção ao poeta na epígrafe, Nava a estende ao corpo do poema: “Que dor nos nervos senti/ de não ter voz pra falar/ (...) / de palavra não achar,/ dorida boa sincera/ como aquela comovida/ achada por Mário de Andrade/ (aquela tão comovida)/ que acalentou de S. Paulo/ o brasileiro do Acre...” O escritor paulista deixa, ainda, uma nota manuscrita sobre o poema: ““O poema é muito bonito. Talvez possa diminuir um bocado porque as idéias se repetem um pouco por demais e fadiga. Quanto a ser imitação não é. Se sente. Mesmo ritmo de inspiração, porém a citação inicial e o fim justificam tudo, isto é, provam que você não quis roubar ninguém nem pastichar por incapacidade. Fez coisa parecida mas conscientemente.” (cf. *A Solidão Povoada*, op. cit., 240). Ou seja: na verdade, Mário acaba mesmo por referendar, sem querer, a impressão de imitação, pois se apenas “a citação inicial e o fim justificam tudo”, pode-se admitir que o jovem aprendiz, de fato, o imita, embora conscientemente.

Com os anos, a nota primitivista vai sumindo não só da literatura brasileira como um todo, mas também da poesia de Nava. A partir de 1930, os poemas rareiam ainda mais e deixam mais claros outros aspectos, antes negligenciados e de alguma forma anunciadores, bem em germe, das futuras *Memórias*. Assim, o verso antes curto tende a se alongar; a morte, antes escondida sob as cores vibrantes do primitivismo, frequentemente assume papel de protagonismo; o tom não raro toma um acento grave e, por fim, Mário de Andrade passa a ser uma influência mais disciplinada e criativa – e menos castradora. Isto vale, total ou parcialmente, por exemplo, para “Mestre Aurélio entre as rosas”, de 1932, “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade”, do ano seguinte, “Canto do Afogado” e “Canto à Rainha do Mar”, ambos de 1940 ou, ainda, “Poema para meu amigo Mario Braga”, do ano seguinte, cujo motivo, a propósito (“Eu sou destes defuntos,/ que dão trabalho para carregar”), lembra muito o do melhor e mais famoso texto poético do autor, composto três anos antes e excelente exemplo dos contornos tomados pela sua produção nesta fase mais madura – embora também mais agudamente “bissexta”: “O Defunto”.¹⁷⁷ Neste percurso em direção ao ciclo memorialístico, caberia ainda reiterar, como já se fez, a importância de pelo menos dois textos em prosa: o livro *Território de Epidauro*, de 1947, e a crônica “Evocação da Rua da Bahia”, de 1953.¹⁷⁸

Entretanto, ao contrário do que a evolução deste raciocínio pode fazer supor, o argumento a ser aqui apresentado não consistirá em propor, exatamente, uma espécie de alforria, nas *Memórias*, daquela “atmosfera macunaímica” respirada nos poemas da década

¹⁷⁷ Na avaliação da produção poética naviana pré-*Memórias*, podem-se consultar ao menos duas publicações: a seção “Poemas” do trabalho de Monique Le Moing, *A Solidão Povoada* (pp.231-270) e a *Antologia de Poetas Brasileiros Bissextos Contemporâneos* de Manuel Bandeira. (Rio de Janeiro: Ediouro, 1966).

¹⁷⁸ Joaquim Alves de Aguiar assinala o estatuto anunciatório das *Memórias* representado pelo texto da década de 50: “Trata-se da estréia de Nava na prosa literária de reminiscências. Nela já encontramos, maduro, o escritor das *Memórias*. Era esperar que ele desse fluxo ao seu talento narrativo para que sua obra fosse dada a conhecer, o que somente ocorreria vinte anos depois de escrita a crônica.” Cf. *Espaços da Memória: um estudo sobre Pedro Nava*, op. cit., p. 164.

de 20. De certo modo, isto é verdade, se se compreende, pela expressão, a presença daquele universo primitivista sensível nos textos da época. Mas, se se compreende também, pela mesma expressão, o aproveitamento oblíquo e indireto de um aspecto-chave da construção de *Macunaíma*, talvez se possa, ainda, estabelecer uma relação profícua entre as obras – e, certamente mais madura do que a reprodução em primeiro grau, no nível dos temas e procedimentos expressivos mais imediatos, dos traços mais reconhecíveis da obra do escritor paulista, seja na poesia, seja na rapsódia de 1928.

Nesse sentido, caberia isolar, da obra-prima de Mário, o seu componente estrutural mais decisivo, pois extensível aos mais variados âmbitos narrativos. Ele relaciona-se à ideia-matriz de caráter, aparentada à outra, de identidade – tida por João Luiz Lafetá como central na obra poética do escritor - e certamente passível de se estender, também, para os outros ramos de sua produção literária.¹⁷⁹ Para ser mais preciso, relevando-se o caso de *Macunaíma*, trata-se do modo como a noção de “nenhum caráter”, central desde a escolha do subtítulo, traduz-se expressivamente no livro, a saber, através de uma sistemática descaracterização não só da constituição do protagonista – psicológica, cultural e até fisicamente – mas inclusive, e sobretudo, da própria estrutura narrativa, submetida a uma reiterada reconfiguração. Por esta via, pode-se já deduzir, vislumbram-se afinidades com as tendências de instabilidade e movimento apreensíveis da prosa naviana.

Tudo na rapsódia mariodeandradina – a começar da própria noção de “rapsódia”, que induz à alternância sistemática de temas folclóricos – convida à provisoriedade e à impermanência. Cavalcanti Proença, falando do protagonista, atribui-lhe o que chama,

¹⁷⁹ Em *Figuração da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (São Paulo: Livraria Martins, 1986), João Luiz Lafetá toma como eixo de suas considerações a questão da identidade na obra poética do escritor paulista.

sintomaticamente, “incharacterísticas”.¹⁸⁰ E, para embasar a ideia, cita o próprio autor, em trecho de correspondência com Manuel Bandeira: “O caráter que demonstra num capítulo ele desfaz noutro.” A concepção de língua implicada neste projeto acompanha a indeterminação ambiente: por se tratar, nas palavras de Mário, de um “herói desgeograficado”, ela não pode, em consequência, estabilizar-se nos traços linguísticos de uma dada região, sendo antes uma miscelânea de regionalismos vários.¹⁸¹ O mesmo poderia valer para as diferentes linguagens correntes no texto. Alfredo Bosi, por exemplo, identifica pelo menos três delas ao longo da obra: a da lenda, de matriz épico-lírica; a da crônica, cômica e despachada e, por fim, a da paródia, cujo melhor exemplo consistiria, por certo, na famosa “Carta pras Icamiabas”.¹⁸²

Se tais considerações deixam claras as qualidades de movimento e instabilidade em *Macunaíma*, elas pouco esclarecem, entretanto, acerca do modo como se articulam, nesta obra, o dado de pesquisa e a exploração inventiva da linguagem, assunto que, afinal de contas, inspirou a escrita do capítulo. No caso de Mário de Andrade, como se adiantou na seção I, esta articulação frequentemente descambou, na recepção crítica da obra poética do autor, para uma espécie de calcanhar de aquiles desta poesia. A mesma impressão não se cristalizou, por outro lado, na leitura da rapsódia, tida como obra-prima na qual o balanceamento destas esferas de conhecimento alcançam uma sorte de ponto ótimo. A questão, portanto, é saber por que neste último caso tem-se a sensação de coesão – por vezes ausente no primeiro.

¹⁸⁰ *Roteiro de Macunaíma*, p. 11. 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

¹⁸¹ O prefácio, que o autor nunca chegou a publicar em livro, pode ser lido em *Macunaíma: a margem e o texto*, de Telê Porto Ancona Lopez. (São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974).

¹⁸² João Luiz Lafetá, à p. 74 de *Literatura Comentada: Mário de Andrade*, op. cit., faz uma súmula destes variados registros, cuja fundamentação mais pormenorizada pode ser lida entre as páginas 352 e 354 da *História Concisa da Literatura Brasileira*, 41ª Ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

Muito deste arranjo bem-sucedido tem a ver, justamente, com aquele movimento e instabilidade referidos há pouco. Em *Macunaíma*, a pesquisa e a invenção integram-se a este conjunto marcado pela instabilidade generalizada, parecendo, pois, a ele conaturais. De um lado, há a recorrente deformação do dado de pesquisa. A leitura de um trabalho como *Roteiro de Macunaíma*, por exemplo, deixa claro o quanto se desfiguram, na obra, as lendas originalmente colhidas nas mais variadas fontes etnográficas.¹⁸³ Fica claro, desse modo, o quanto a pesquisa aspira à ficção. De outro lado, vislumbra-se apenas muito raramente a ficção pura, já que, como diz João Alexandre Barbosa, o vasto arsenal de informações de base confere “rigor ao imaginário” – e, por esta via, vê-se inversamente como também a ficção aspira à pesquisa.¹⁸⁴ Percebe-se, assim, o quanto o movimento generalizado de caracterização correndo paralelo ao de descaracterização contamina também esta articulação específica. Neste caso, portanto, não se impõe a impressão de enxerto, pois a pesquisa participa de uma dada organização que a acolhe pacificamente – e mesmo a *reclama* -, sem perturbação estrutural.

Antes de projetar este quadro sobre as *Memórias*, conviria enriquecê-lo com a imagem da rapsódia construída, no quarto volume do ciclo, pelo próprio Nava. Ela contribuirá para que se compreendam, mais a fundo, os traços tidos pelo memorialista como centrais na obra de Mário – e, eventualmente, como tais traços comparam-se à prosa de seu monumental projeto memorialístico:

¹⁸³ *Roteiro de Macunaíma*, op. cit., p. 19. Cavalcanti Proença assinala que o autor, na escolha dos mitos, “muitas vezes” desfigurou-os e “fundiu variantes do mesmo tema”. João Luiz Lafetá afirma, neste sentido, que Mário “distorceu e modificou à vontade os mitos, misturando-os ainda com credices populares de origem européia ou africana, com episódios históricos ou com acontecimentos da vida cotidiana”. Cf. *Literatura Comentada: Mário de Andrade*, op. cit., p. 68.

¹⁸⁴ Cf. pp. 236-8 de “As Tensões de Mário de Andrade”, op. cit.

O homem que reuniu os conhecimentos que lhe foram possíveis não podia deixar de se derramar na mestrança da gramática, da literatura e da lingüística. Nesse ponto foi um *scriptor classicus* e um escritor popular, cordelesco e trovadoresco como o demonstraria essa obra-prima de arte e ciência de brasileirismo que chamar-se-ia *Macunaíma*. Digo chamar-se-ia porque a essa época [*i.é, em 1924, ano da viagem da caravana modernista a Minas Gerais*] Mário de Andrade já estava preñado do prodigioso *herói sem nenhum caráter*. Uns dizem que *Macunaíma* foi escrito em seis dias, outros, em quinze, o que é possível e não tem importância. Importante é conceber essa obra rabelaisiana que disseram ‘incrustada de Barbosa Rodrigues’ e a que eu acrescento incrustada dos cancioneiros portugueses, da poesia popular brasileira, das lendas da península, de gíria porca e neologismos límpidos, do folclore ameríndio brasileiro, de pureza e sacanagem, de Camões e Machado de Assis, das duas Arcádias e do Bocage erótico e putanheiro. Importante é esse caldo de cultura onde fermentaria aquela anedota imensa e prodigiosa que será sempre rapsódia hino nacional desse Brasil que se congrega e separa, se junta e se despedaça como no complexo de depeçagem de seu autor. Lembram-se? dele mandando jogar mãos desvivas prum lado, sexo pro outro, dividir-se na sua cidade saudade ubiquar-se em trezentos trezentos e cinquenta e atoa atoa, no meio dum período, anunciar-se em pedaços sessoltandososse. EU CAIO. Então cai! (*BM*, 214)

O trecho constrói-se, basicamente, sobre as duas ideias-chave associadas, neste capítulo, a *Macunaíma*. A primeira delas é a da articulação entre pesquisa e invenção,

latente desde a definição do livro como “obra-prima de arte e ciência de brasileirismo”. O argumento irá se reiterar, ainda, na citação das fontes e influências da rapsódia, dentre as quais se arrolam, de um lado, Barbosa Rodrigues e o “folclore ameríndio brasileiro” e, de outro, Camões e Machado de Assis, por exemplo. A segunda ideia vem a ser, justamente, a de instabilidade, sintetizada num movimento simultâneo e inseparável de caracterização e descaracterização, especialmente sensível na referência ao “Brasil que se congrega e separa, se junta e se despedaça como no complexo de depeçagem de seu autor”. Haverá, por certo, outras menções dignas de nota no excerto – como a da alternância de registros (entre a “pureza e sacanagem”, a “gíria porca e neologismos límpidos”) -, no fundo assimiláveis pela mesma impressão de movimento constante.

A esta altura do raciocínio, já terá se tornado sensível, talvez, o núcleo do argumento aqui sugerido. Parece claro, por exemplo, que Nava apreende da rapsódia mariodeandradina aspectos aplicáveis – de maneira bem mais oblíqua e complexa em comparação às primitivistas incursões poéticas da juventude – às suas próprias *Memórias*. As ideias de movimento e instabilidade, associadas ao modo como se constrói, por sua vez, o intercâmbio entre pesquisa e invenção literária, acodem, como se viu, a ambos os textos. Tanto em Mário quanto em Nava, um e outro nível submetem-se a uma estrutura narrativa que, concebendo cada qual à sua maneira uma dada qualidade de constante movimentação discursiva, viabiliza a assimilação do conhecimento antropológico e historiográfico, por exemplo, por essa invenção literária de base. O conhecimento, como já se propôs, alça-se pois à expectativa – e não à excrescência – da estrutura, cuja satisfação, quando frustrada ou demasiadamente adiada, chega a comprometer, especialmente no caso das *Memórias*, o interesse da leitura.

Se se pretende ir ainda além destas correlações, poder-se-ia identificar também, na obra de Nava, um movimento de caracterização correndo paralelo ao de descaracterização – e não apenas no já referido nível da prosa, mas inclusive no do sujeito autobiográfico. O desvio sistemático típico dos melhores volumes das *Memórias* – isto é, os quatro primeiros, de interesse e boa qualidade de invenção literária mais regulares – acaba por contaminar a própria identidade do narrador, cingida permanentemente por um iminente desvio de si. A correlação entre a biografia de Nava e, por exemplo, a historiografia do Cemitério do Caju, apesar de existente, está longe de consistir numa vinculação direta ou imediata. Outras ocorrências do tipo são numerosas, como já sugeriu Davi Arrigucci Jr. ao assinalar o modo como a narrativa das *Memórias*, por vezes, parece distanciar-se quase definitivamente de seu “tronco, de uma árvore comum”.¹⁸⁵ ou seja, o seu modo próprio de caracterizar-se incorre, como em *Macunaíma*, numa inarredável ameaça de descaracterização. Este permanente risco do desvio de si irá explodir, como se sabe, no próprio descolamento do eu, a partir do quinto volume, quando o *alter-ego* Egon passa a tomar as rédeas da narrativa. A essa nova configuração, corresponderá o já referido privilégio hierárquico das técnicas ficcionais, bem como a perturbação daquela mobilidade até então reinante nesta estrutura, que perde assim, talvez, parte do seu achado mais conveniente.

O argumento, neste ponto, terá alcançado o seu propósito central: embasar, por meio de um nexos estrutural, uma aproximação entre as *Memórias* e *Macunaíma*, cuja substância possa sugerir, em ambos os casos, uma explicação para o bom equacionamento entre

¹⁸⁵ Cf. “Móvil da Memória”, op. cit., p. 96.

pesquisa e invenção literária. Mas seria ainda possível, como arremate deste raciocínio, fazer com que o final do capítulo reencontrasse o seu princípio, retomando, pois, a impressão de excesso - e mesmo de onipotência – decorrente das dimensões e objetivos da obra de Mário, seja como um todo, seja em suas publicações e textos isolados. O seu furor enciclopédico – parte da sua ânsia participativa, também bastante típica -, aliando-se mais ou menos harmoniosamente à fatura estética, bem poderia ser descrita, valendo-se pela última vez de uma imagem arrigucciana, como parcela de um projeto literário no qual a criação pretende-se alçar, destemidamente, à “matriz receptiva do mundo”.

O termo, usado para descrever as *Memórias* de Pedro Nava, poderia também, curiosa e sintomaticamente, estender-se às próprias influências brasileiras arroladas, pelo memorialista, como inspiradoras de sua atividade literária. Além do próprio Mário, portanto, ela também socorreria a compreensão de *O Ateneu* e *Os Sertões*. No caso de Raul Pompéia, o livro, pretendendo-se figurar, por meio da representação do colégio, um “microcosmo”, põe em circulação procedimentos vários – como as analogias e símiles cosmogônicos, a intervenção criativa da matéria autobiográfica e a contínua alternância de registros¹⁸⁶ – destinados a simular, convincentemente, semelhante impressão. Sem ela, o texto não pode almejar ao status de “matriz receptiva do mundo”, subjacente à declarada pretensão microcós mica. No de Euclides, como se verá em maiores detalhes no capítulo seguinte, a estrutura nutre-se de semelhante inclinação generalizadora. Como se sabe, ao invés de ater-se ao episódico do conflito, o autor pretende tomá-lo como “variante” de um estado de coisas mais complexo e geral, donde a intervenção da ciência como instância autorizada a extrair, do fato localizado, as suas leis mais amplas, aplicáveis tanto ao sertão

¹⁸⁶ “O romance NÃO PODE ser único em estilo”, lê-se nas anotações pessoais do escritor. Cf. *A vida inquieta de Raul Pompéia*, p. 327. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

baiano quanto às estepes russas, para valer-se de uma imagem-limite. Para dar corpo a este intento, a linguagem precisa elasticizar-se, seja por meio de um leque sintático-lexical amplo e aderente aos mais variados estímulos, seja por meio de um contínuo consórcio com o conhecimento científico então mais atualizado e convincente.¹⁸⁷ De certo modo, portanto, também aqui existe uma certa aspiração microcós mica, mediante a qual se pretende vincular a matéria narrada a uma escala de proporções globais.

Entretanto, de semelhante amplitude de propósitos, decorre, em todos os casos, uma certa consciência dos limites da linguagem literária, que de algum modo, bem modernamente, salta para o centro da cena. Assim, em *Os Sertões* os dados criteriosamente arregimentados, com escrupulo artístico-científico, para ficar na ambivalência cara ao escritor fluminense¹⁸⁸, não dão conta de explicar o conflito de Canudos – e esta defasagem entre literatura e experiência, ainda num contexto muito embebido de convicções realistas, será apenas precariamente assimilável pelo autor, como pretenderá demonstrar o próximo capítulo, estendendo a situação, até onde possível, ao caso do memorialista.¹⁸⁹ *O Ateneu*, por seu turno, põe abaixo todo um edifício explicativo naturalista, substituindo-o por outro cuja eficácia, por seu turno, é sistematicamente posta em xeque através de um movimento de contínua destruição, culminando na famosa cena final do incêndio no microcosmo

¹⁸⁷ Não à toa, este capítulo inspira-se, em boa medida, em estudo de Luiz Costa Lima sobre a obra-prima euclidiana: na oportunidade, o crítico, valendo-se de noções como “centro” e “desvio”, procura embasar a precedência, em Euclides, do científico sobre o literário. Algo desta metodologia aplica-se, como é fácil perceber, ao presente estudo das *Memórias*, embora dispensada a referendar, neste caso, a conclusão contrária (aliás por vezes aventada, para alguns estudiosos, no caso do próprio Euclides), a saber, a de que a impressão sistemática de desvio problematiza – e não fundamenta – a existência de uma hierarquia – ou de “centro”). Cf. *Terra Ignota: a Construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

¹⁸⁸ Dentre as considerações do autor neste sentido, cite-se a convicção de que “... o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano”.

¹⁸⁹ O lacônico capítulo final da epopeia euclidiana ilustra, com toda a clareza, esta desconfiança nos poderes da ciência: “É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...”, diz o narrador, ironicamente, em relação à abertura do crânio do Conselheiro, visando a nele encontrar, visíveis, as circunvoluções determinantes dos delírios messiânicos do líder popular. (Cf. *Os Sertões*, p. 517. 39ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora/ Publifolha, 2000). Em outros momentos do livro, contudo, a mesma ciência é alçada a uma espécie de matriz explicativa do mundo – parodiando-se aqui a expressão de Arrigucci.

ateniense.¹⁹⁰ E, por fim, concluindo estas considerações – espécie de desvio conveniente do argumento central e, como tal, bem mais sumárias do que pediria um exame exclusivo – caberia retornar, naturalmente, a Nava e Mário. E talvez ficasse mais sensível, nesse contexto, o fato de tanto *Macunaíma* quanto as *Memórias* padecerem, até certo ponto, de uma comparável sensação de impotência. Afinal, ambas valem-se de uma mesma instabilidade fundamental como, precária e paradoxalmente, forma de estabilizar uma dada identidade - como se apenas através da fuga se pudesse, enfim, conceber uma sorte de reencontro.

¹⁹⁰ Veja-se, a respeito, o artigo de Roberto Schwarz, que toma como “princípio construtivo” do livro certa tendência sistemática à destruição, seja nos “desmascaramentos sucessivos” a que se submetem os personagens, seja, no nível da linguagem, no “movimento constante [de] ganhar altura para depois se esborrachar”. Cf. “O Atheneu”, pp. 28-29. *A Sereia e o Desconfiado*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 1981.

III. OUTROS CALÇADOS NO RASTRO DAS
MEMÓRIAS

3.1 Dois Livros De Cabeceira

Conceituando o gênero autobiográfico, Philippe Lejeune o filia, por oposição ao discurso ficcional, à “imagem do real”. Pela expressão, pretende realçar o teor referencial desta modalidade discursiva, vinculada a eventos comprováveis para além dos limites textuais. No outro polo, vigoraria inversamente um dado “efeito de real”, no qual esta remissão aos limites extratextuais seria, naturalmente, bem menos direta.

A proposição, por certo, comporta ponderações. Pode-se inquirir, como faz Ivete Walty em artigo a respeito de *Baú de Ossos*, acerca da concepção deste “real”, o que, ainda segundo a mesma estudiosa, “não é feito por Lejeune”¹⁹¹. E matizando-se a proposição do teórico francês, por outro ângulo pode-se também, na esteira de Paul de Man, realçar o quanto deste “real” não apenas *precede* o texto, mas sobretudo o *sucedee*¹⁹².

Mas, no caso da autobiografia brasileira, talvez seja instrutivo pensar na oposição de Lejeune – ao menos como um conveniente ponto de partida. Como diz José Maria Cançado, as obras do gênero, no país, raramente colocariam em questão a distância entre “o evocado e aquele que evoca” (ou, ainda, nas palavras do crítico, o inevitável “empastelamento” entre o presente da enunciação e o passado do enunciado). As

¹⁹¹ Cf. “*Baú de Ossos*: um corte, uma arqueologia”, p. 210. A súmula do argumento de Lejeune, aqui referida, também pode ser lida no mesmo artigo. In: *Ipotese – Revista de Estudos Literários*, v.8, n.1, jan/jun 2004 e n.2, jul/ dez 2004. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

¹⁹² Publicado em 1979, o ensaio “Autobiography as De-Facement” ilustra uma visão bem tipicamente pós-estruturalista do problema. Esta “imagem do real” seria problematizada, nesta perspectiva, já a partir da presumivelmente pacífica relação entre “vida” e “autobiografia”, tomadas enquanto, respectivamente, causa e efeito (como se o gênero se reduzisse, enfim, à “imagem” daquela realidade primeira): “We assume the life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of its medium?” Apud *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, p. 139. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2001.

Memórias, sob variados aspectos, romperiam com esta tradição do gênero tal qual praticado no Brasil, dado a conceber-se, sem maiores indagações, enquanto “imagem do real” – ou, ainda segundo Cançado, a seguir uma certa “ilusão naturalista”¹⁹³.

Deste modo, quando confrontadas ao *corpus* do gênero, as *Memórias* tendem a parecer pouco afeitas a esta tradição “naturalista”. Por outro lado, se comparadas a algumas de suas “influências marcantes”, no âmbito ficcional (mesmo que por este “ficcional” respondam obras, no tocante ao gênero, de motivação no mínimo híbrida), elas parecem abertas à revivescência de determinadas crenças realistas. Portanto, neste universo elas parecem atraídas, em parte, pelos parâmetros de uma escola para a qual, como se sabe, conceber a literatura como “imagem do real” sempre constituiu uma ambição. E pode-se, por esta via, relativizar um tanto as habituais – e em grande parte razoáveis – afirmações acerca do impulso antinaturalista naviano.

Para encaminhar esta discussão, poderá ser instrutivo examinar, sob determinado ângulo, duas das obras de cabeceira de Pedro Nava. Elas são arroladas pelo memorialista, nestes termos, em *Beira-Mar*:

Durante muito tempo coloquei *Os Sertões* como meu livro de cabeceira. Fiz com ele o que os protestantes fazem com a *Bíblia*, o que faço hoje com Proust. Depois de reler, que eu me lembre, Euclides umas vinte vezes e a *Recherche* seis – toda noite, umas páginas ao acaso do livro apanhado na estante. (*BM*, 90-1)

¹⁹³ Cf. *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 99. Quanto ao “empastelamento”, conferir a p. 98.

Euclides da Cunha e Marcel Proust. Os autores que frequentam a cabeceira de Pedro Nava, ao longo de muitos anos, são sem dúvida bastante diferentes entre si. Não obstante, as *Memórias* parecem uni-los de algum modo. De fato, é possível estabelecer, de maneira ao menos verossímil, algumas projeções destas obras sobre o ciclo memorialístico – e isto não apenas nos níveis mais restritos da prosa naviana, mas também na própria concepção mais ampla de literatura dali apreensível. Na presente análise, esta concepção mais ampla tem a ver com a resposta, delineada nesta obra, “ao problema da função mimética da literatura”¹⁹⁴. Indagá-la a respeito significará discutir também, de um lado, as respostas à mesma questão sugeridas por um livro como *Os Sertões* e, na outra ponta, pela *Recherche*: ambas, nesta perspectiva, são audíveis (numa harmonia em contraponto, quase em perigosa dissonância) na prosa de Nava, em especial nos trechos de poética memorialística (entendidos, aqui, como singulares tentativas de consumir o casamento entre os livros de cabeceira, tão díspares entre si). Este acotovelamento acabará por desvelar uma tensão não só naviana, mas também mariodeandradina – como demonstra, a propósito, o citado ensaio de João Alexandre Barbosa, no qual se examina, precisamente, a “resposta modernista” (em especial, a de Mário de Andrade) à mencionada questão.

¹⁹⁴ As aspas assinalam os termos usados por João Alexandre Barbosa no ensaio “Linguagem & Realidade do Modernismo de 22”. Cf. *A Metáfora Crítica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, s/d. A quem se interessar por uma abordagem mais adstrita, no caso de Nava, às relações entre o gênero autobiográfico e o problema da verdade, pode-se ler, por exemplo, o capítulo inicial do livro de Marta Campos, *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava* - “Autobiografia: algumas questões”, especialmente o tópico “Verdade/ Intenção” (Fortaleza: Edições da UFC, 1992) ou, ainda, o de Ana Cristina Chiara, *Pedro Nava: Um Homem No Limiar* - nomeadamente, o capítulo “Autobiografia: paixão e verdade” (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001).

3.1.1 A cabeceira de Proust

À certa altura de *Chão de Ferro*, Nava surpreende-se com o modo pelo qual, não obstante a defasagem de mais de meio século, surge cada vez mais nítida a figura de seu tio Ennes de Souza. O fenômeno é submetido à seguinte análise pelo narrador, cuja sombra proustiana, como se pretenderá mostrar, é bastante perceptível – embora não necessariamente pacífica. O seu interesse justifica a longa transcrição, encimada por uma epígrafe de Anatole France: “*Le passé c’est la seule réalité humaine. Tout ce qui est est passé*”:

Cinquenta e sete anos se passaram sobre essas conversas do Ennes de Souza na sala de jantar da Rua Major Ávila. Entretanto esse passado me surge mais nítido, denso e forte que o passado ainda incolor que vai se desprendendo sem parar da abstração do presente. É que o mais remoto, cada vez que vem à tona da memória, recebe um retoque e é aperfeiçoado por lembranças analógicas ou congêneres de sucessos posteriores, que vão tornando o pretérito rico como as pérolas que ganham mais oriente quanto mais usadas, saliente, como os relevos das estátuas avivadas pelo arbítrio da pátina e do polimento dado pelo vento. Salas de jantar da Glória, de Laranjeiras, de Padre Rolim, Timbiras, Caraça – sois mais nítidas à medida que mais recuadas. E a de Major Ávila ainda é mais antiga. Portanto mais rica e mais adicionada das qualidades da própria substância tal como acontece aos vinhos velhos. Cabe a epígrafe anatoliana porque estou vendo a figura de Ennes de Souza e ouvindo a sua voz. Sinto como se ele estivesse ao meu

lado, ditando essas lembranças. Nelas, sua vida é como um vitral partido. Consigo reconstituir um ou outro passado colorido. Não encho todos os claros nem tapo todos os rombos – mas creio que, apesar das falhas, vou conseguindo dar uma idéia do parente e mestre. (CF, 199)

A passagem pode ser dividida em duas partes. Na primeira, empreende-se um elogio dos efeitos da distância sobre o objeto rememorado: ao contrário do esperado, ele se torna “mais nítido, denso e forte” graças à ação das “lembranças analógicas (...) de sucessos posteriores”, capazes de revelá-lo mais plenamente por via da comparação. A casa de Major Ávila, mais antiga que as demais, beneficia-se portanto da maior distância, pois está submetida pela memória a uma cadeia associativa ainda mais longa. Isto tem algo a ver com o evasãoismo naviano comentado anteriormente neste trabalho, segundo o qual o longe constitui uma atração permanente sobre o espírito do narrador. Aqui, a sua grande vantagem parece ser a capacidade de tornar o objeto remoto mais verdadeiro, como se deduz da comparação com os “vinhos velhos”, cada vez mais enriquecidos “da própria substância” com o passar dos anos. Neste sentido, o trecho lembra outro, de *Galo-das-Trevas*, no qual o narrador compara a nossa percepção dos fatos com um automóvel cujos faróis estivessem voltados para trás: quanto mais próximo do observador, mais escura a substância da experiência, só beneficiada pela luz projetada sobre a distância percorrida (GT, 354). Em suma, o longe acaba por oferecer uma imagem do objeto mais fidedigna, pois mais imbuída de sua “própria substância”.

Esta é, entretanto, apenas uma maneira de compreender a primeira parte do excerto. A segunda acabará problematizando esta leitura, e talvez não seja o melhor caminho da análise empenhar-se em resolver a questão, mas explicitar os seus descaminhos

reveladores. Assim, a nitidez provida pela distância parece atingir o seu ápice nesta altura da passagem, a ponto de Nava afirmar: “... estou vendo a figura de Ennes de Souza e ouvindo sua voz. Sinto como se ele estivesse ao meu lado, ditando estas lembranças.” A afirmação torna-se mais verossímil quando se lembra que o memorialista tomava o tio como uma espécie de “autorretrato”, tornando-se esta fusão de vozes, como quem psicografa, mais compreensível e, naturalmente, ilusória. A esta nitidez paroxística, capaz de abolir a distância e a própria individualidade, fundida ao objeto rememorado – afinal, é Ennes quem parece ditar “estas lembranças” – seria natural suceder o máximo alcance de fidedignidade evocativa. Ocorre, entretanto, justamente o contrário: as lembranças, cheias de “falhas” e “rombos”, comparáveis a um “vitral partido”, servem apenas, na melhor das hipóteses, para “dar uma idéia do parente e mestre”. Assim, o trecho aberto numa exaltação quase triunfante das virtudes da distância fecha-se melancolicamente numa lamentação de suas limitações, como se o peso daqueles cinquenta e sete anos fosse despejado, paulatina e imperceptivelmente, linha a linha, culminando nesta frustração contraditória.

Para melhor entender este percurso contraditório, pode ser instrutiva uma distinção: no trecho, nitidez não se confunde com totalidade. O passado vai, com o tempo, se enriquecendo mais e mais “da própria substância”, embora este processo só se dê, paradoxalmente, pela incorporação cumulativa da substância alheia, pois a operação é dependente de uma longa cadeia associativa. Em outras palavras, a maior nitidez depende de uma progressiva abdicação da totalidade do objeto, cada vez mais alimentado por outros “análogic[o]s e congêneres”. A distância, pode-se então admitir, *o torna cada vez mais nítido porque cada vez mais arquetípico*. É revelador, por exemplo, que a certa altura das *Memórias* o narrador refira-se à residência da infância como “A CASA”, as maiúsculas e o

artigo definido indicando, justamente o seu caráter de moradia primordial – “arquetípica”, pode-se dizer.¹⁹⁵

Uma objeção seria viável neste nível, pois o maior grau de totalidade a que se pode submeter um objeto é, precisamente alçá-lo à condição de arquétipo. Isto é verdade. Mas também é verdade que esta totalidade, no caso, é muito particular, pois simbólica e imaterial. E, alcançando a análise este ponto, a contradição do trecho torna-se enfim verdadeiramente reveladora, pois o excerto trabalha sorrateiramente, percebe-se agora, com dois conceitos de totalidade. Na primeira parte, triunfal, vigora a simbólico-imaterial; na segunda, melancólica, emerge a totalidade material, esta irremediavelmente comprometida pela distância. Nava atrai-se fortemente pelas possibilidades poético-evocativas da primeira, mas acaba prevalecendo a orientação materialista da segunda. É ela quem, reiterando a cada passo os “rombos” e “falhas” decorrentes da ausência física prolongada, determina o baixo-contínuo lamentoso – ou, para usar a imagem de Davi Arrigucci Jr., elegíaco – das *Memórias*, mesmo naqueles trechos, como é o caso, nos quais parece haver uma crença quase eufórica numa realidade transcendental preferível à “nossa visão vulgar das coisas”¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Sobre o trecho, presente no capítulo “Negro”, de *Galo-das-Trevas*, Antonio Sérgio Bueno tece considerações bastante próximas às desenvolvidas nesta análise: “As maiúsculas com que o narrador registra a palavra casa assinalam a arquetípia do lugar sublime, cujos deuses domésticos acompanharão para sempre seu morador, para lembrá-lo do paraíso perdido”. Cf. *Vísceras da Memória*, op. cit., p. 63.

¹⁹⁶ A expressão pode ser encontrada também no terceiro volume da *Recherche*. Na oportunidade, Proust comenta o anticlímax causado pela saída de cena da atriz Berma, à qual se segue uma apresentação de atores bem menos singulares: “Mas agora, como uma colina que de longe parece feita de azul e que de perto penetra na *nossa visão vulgar das coisas*, tudo aquilo havia deixado o mundo do absoluto e não era mais que uma coisa semelhante às outras (...)” Cf. *O Caminho de Guermantes*, p. 41, grifo nosso (trad. de Mário Quintana). 12ª Ed. São Paulo: Globo, 2000.

Este contexto oferece uma boa oportunidade para discorrer, de modo mais preciso, sobre aquela “sombra proustiana” perceptível, até certo ponto, no excerto de *Chão-de-Ferro*. Uma passagem encontrada logo nas primeiras páginas da *Recherche* - mais especificamente, em seu último volume - pode funcionar como um bom ponto de partida para esta discussão:

O que me causava um prazer específico, era a descoberta dos pontos comuns a vários seres. Só ao vislumbrá-los, meu espírito – até então sonolento, mesmo sob a aparente vivacidade das palavras cuja animação, na conversa, mascarava para outrem um completo torpor espiritual – lançava-se de súbito à caça, mas o que nesses momentos perseguia – por exemplo a identidade em diversos lugares e épocas diversas do Salão Verdurin – situava-se a certa profundidade, para além da aparência, em zona um pouco mais recuada.¹⁹⁷

O trecho comporta, seguramente, uma relação com a passagem naviana. Aqui, o Narrador lança-se “à descoberta dos pontos comuns a vários seres”, como, “por exemplo, a identidade dos diversos lugares e épocas diversas do Salão Verdurin”. Lá, o memorialista lança-se ao mesmo exercício não com o “salão”, mas com as “salas de jantar da Glória, de Laranjeiras, de Padre Rolim, Timbiras, Caraça” – todas elas tornadas mais nítidas pelo intercurso de “lembranças analógicas ou congêneres de sucessos posteriores”. Colocar as coisas e os seres em perspectiva – e em *analogia*, palavra fundamental na bibliografia sobre

¹⁹⁷ *O Tempo Redescoberto*, p. 16. Citado em *Recortes*, p. 139. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

Proust -, reduzindo-os ao que parece defini-los mais fielmente, pode constituir, portanto, um nexos entre os escritores.

A análise detida do trecho de *Chão-de-Ferro*, entretanto, sugere que um tal nexos não se processará tão completamente quanto aparenta. Valerá a pena, para enriquecer esta impressão, seguir as palavras de Antonio Candido acerca do valor tomado em Proust pelo pormenor. No entender do crítico, na *Recherche* ele se presta a um valor diverso daquele vigente no Realismo – bem representado, por seu turno, pela literatura dos irmãos Goncourt, objeto de um sintomático e revelador pastiche no ciclo francês:

A diferença entre ambos é que Goncourt (no pastiche, mas também na obra real) só enxerga detalhes exteriores, que lhe bastam como fundamento da interpretação e como imagem do mundo. Ou seja: o seu olhar pára na superfície. Já o narrador enxerga, num nível além dos detalhes externos, uma “semiprofundidade” (como diz) caracterizada pela unificação, não a soma dos pormenores. Nesse nível os detalhes deixam de ser parciais e isolados para exprimirem uma totalidade, una e coerente, que serve de base verdadeira da interpretação.¹⁹⁸

Como se disse, o “nível além dos detalhes externos” configura, tanto nas *Memórias* quanto na *Recherche*, uma poderosa atração. Mas enquanto no autor francês ele parece preferível à “soma dos pormenores” – justamente por dar acesso a uma “totalidade, una e coerente”, bastante comparável àquela “totalidade simbólico-imaterial” referida, há pouco, a propósito de *Chão-de-Ferro* -, no brasileiro persiste uma frustração derivada da perda

¹⁹⁸ *Recortes*, op. cit., pp. 138-9.

física, insanável, do particular – ou, para retomar ainda aquela terminologia, da “totalidade material”. Tentar recuperá-lo pelo inventário, por exemplo, constitui um frequente expediente da prosa naviana (e, como demonstra Candido, também da realista *à la* Goncourt – embora desta última esteja completamente ausente, ao contrário do verificado em Nava, aquela empresa analógica destinada a apreender uma presença, mais complexa e difusa, não tanto *nos* seres, mas *entre* eles).

Por isto, predomina em Proust aquele “prazer específico” decorrente, como diz, da apreensão dos “pontos comuns a vários seres” (e quando afeta inveja dos Goncourt, como bem nota Candido, trata-se de uma manifestação irônica, destinada a mostrar, justamente, a maior complexidade do próprio olhar). Em Nava, este prazer específico sem dúvida não lhe é estranho, mas por outro lado também parece sincera a inveja dos Goncourt – ou, mais precisamente, das crenças subjacentes a um ponto de vista como o deles. É como se, neste nível, o trecho começasse pastichando Proust e terminasse pastichando Goncourt – e nenhum dos pastiches descambasse, como na obra-prima francesa, para a paródia subentendida. A passagem do tempo, estando na raiz da percepção de Marcel, produz o fascínio dos “vinhos velhos”, mas também o desconsolo do “vitral partido” para sempre. “Não encho todos os claros nem tapo todos os rombos”, diz afinal o narrador, cuja vontade última – e mesmo, em parte, a atitude – consiste em preenchê-los não apenas com aquela proustiana “totalidade una e coerente”, mas também com a goncourtiana “soma dos pormenores”. Por ela, tenta-se recuperar as coisas não apenas *entre* si, mas também *em* si mesmas.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Dentre a “soma de pormenores” característica de Nava, figura a minuciosa investigação genealógica. Mesmo sabendo das ressalvas dirigidas contra estas incursões detalhistas, o autor as defenderá, talvez por representarem, justamente, oportunidades de tapar “rombos” e “claros” indigestos: “Por isso, é que não me incomodo quando me acham chato nas genealogias e que provavelmente vão me pôr de prolixo quando cito

Este quadro pode ser ampliado, ainda, pela comparação entre, de um lado, as palavras de Walter Benjamin sobre a *Recherche* e, de outro, as do próprio Nava acerca de suas *Memórias*. Já num ensaio de 1929, o filósofo alemão apontava para um “dilacerante e explosivo impulso de felicidade que atravessa toda a obra de Proust” – em grande parte decorrente, a propósito, daquele “prazer específico” referido em *Le Temps Retrouvé*. Benjamin comenta este “domínio da semelhança” tão caro ao escritor, embora o filie, mais precisamente, “ao mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si”²⁰⁰. Ou seja: de uma forma ou de outra, reitera-se (e mesmo reforça-se) aquele teor simbólico-imaterial imputado, há pouco, à “sombra proustiana” em *Chão-de-Ferro*. Contrariamente a este “impulso de felicidade”, o memorialista tecerá, em carta enviada à pesquisadora juizforana Ivete Lara Camargos Walty, algumas considerações bem condizentes com a faceta “vitral partido” do trecho analisado. Na oportunidade, o escritor a cumprimenta por “ter sido sensível a um lado que geralmente escapa aos meus leitores – o sentido trágico e triste de minhas reminiscências e dos meus mortos (...)”:

Não há nada que me desaponte mais do que os que dizem, pensando me agradar – Li o seu livro. Gostei muito. Quase morri de rir.../ O que me consola é que o meu homem do século – Charles Chaplin, também fazia rir de perder o fôlego, às plateias.”²⁰¹

inteiros os nomes palmariais que eu poderia reduzir a dois ou até a uma inicial, ponto e sobrenome. Desculpem! é que nessa hora estou escrevendo para mim...” (BC, p. 294).

²⁰⁰ “A Imagem De Proust”, p. 39. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁰¹ *Ipotesi*, op. cit., p. 228.

Este “sentido trágico e triste” das *Memórias* pode ser vinculado, à luz da leitura benjaminiana de Proust, à insuficiência, na obra do escritor brasileiro, da “ideia elegíaca da felicidade” apreensível da *Recherche* (o filósofo a conceitua, por oposição à “felicidade como hino” – “o que nunca foi, o auge da beatitude” – como o “eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original”).²⁰² Aparentemente, em Nava esta eternidade nunca chega a compensar as fraturas do contingente (como se, enfim, não coubesse ao fascínio dos “vinhos velhos” colar os cacos do “vitral partido”). E, dito isto, não estranha que a percepção de uma “totalidade una e coerente” não apague, como se propôs, o interesse pela “soma dos pormenores”.

3.1.2 A cabeceira de Euclides

O outro “livro de cabeceira” citado por Nava, *Os Sertões*, pode complementar as considerações acerca de seu ilustre companheiro francês, especialmente em relação a esta atração exercida, nas *Memórias*, pelo real realista – expressão nada redundante, como deve ter ficado claro. Valerá a pena, inicialmente, reportar-se ao trecho de *Beira-Mar* no qual o memorialista relata o seu primeiro contato com o grande clássico brasileiro:

Mas deixemos esses *anos depois*, voltemos ao 22, mais precisamente ao salão do *Grande Hotel* onde o conheci [i.é, Virgílio de Melo Franco] numa roda de palestra formada por Afonso Arinos e Afraninho de Melo Franco, por Cristiano Machado, Gumercindo Vale e Justino Carneiro. Já estávamos salvando o mundo há algum tempo quando Virgílio chegou e abancou-se.

²⁰² “A Imagem De Proust”, op. cit., p. 39.

Ficou ouvindo, calado, abrindo e fechando maquinalmente grosso tomo que trazia nas mãos. Olhei para a encadernação cinzenta característica, com título e nome do autor impressos em tinta branca. Era um volume de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Perguntei se estava lendo? e a resposta foi que não – mas relendo e aí pela quarta ou quinta vez. E acrescentou a propósito do autor: “Esse sim, tinha uma pitada da poeira do gênio”. Data dessa frase minha iniciação no grande clássico nacional. Eu ainda não o tinha lido e logo no dia seguinte, passei no Alves e com sacrifício infinito comprei *Os Sertões*. Naquela noite, no *Grande Hotel*, uma força me fora infiltrada por Virgílio de Melo Franco com sua definição de Euclides e de sua obra-prima. Gênio. Pouco me importa que seja discutida sua figura, posto em balança seu valor, controvertida sua posição nas nossas letras. A palavra me tinha sido passada como tatuagem. Gênio. Assim o tive e tenho a esse amigo de uma leitura de toda a vida. Durante muito tempo coloquei *Os Sertões* como meu livro de cabeceira. Fiz com ele o que os protestantes fazem com a *Bíblia*, o que faço hoje com Proust. Depois de reler, que eu me lembre, Euclides umas vinte vezes e a *Recherche* seis – toda noite, umas páginas ao acaso do livro apanhado na estante. (BM, 90-1)

A extensão do trecho é, por si só, reflexo da importância conferida por Nava à descoberta de Euclides da Cunha – bem como a sua associação ao domínio religioso, algo que o fim do excerto, citado com outros objetivos na abertura deste capítulo, deixa bastante claro. O fato ganha, realmente, foros de revelação, sobretudo pelo uso das mencionadas expressões associadas à religião: Nava refere-se à “iniciação” no clássico, cuja companhia pelo resto da vida tem algo do que “os protestantes fazem com a *Bíblia*.” É esta adoração

que o faz dar de ombros à “controvertida” posição do autor “nas nossas letras”. Apesar de o memorialista não mencionar sequer uma das razões para esta controvérsia (aliás, atitude natural para quem de fato “pouco [se] importa” com elas), a simples referência à situação é significativa. Ela assinala, por extensão, a ciência do caráter controvertido de sua própria afinidade com Euclides, inclusive no tocante ao grau de aceitação do escritor fluminense em âmbito modernista.²⁰³

Neste contexto, portanto, de adoração e confissão de Euclides como uma “influência marcante”, causa espécie o fato de os eventuais rastros d’ *Os Sertões* na composição das *Memórias* ser aspecto praticamente ignorado pela fortuna crítica da obra. Esta comparação, por isto mesmo bem maior do que a efetuada com Proust, pretende começar a sanar uma tal lacuna. Ela, enfim, deve-se a quê? À sobrevalorização da importância de Euclides pelo leitor-devoto ou à subvalorização desta influência pela crítica? A justificativa de que a associação entre as obras é por demais oblíqua, apesar de verdadeira, não deve explicar muita coisa, posto que outras associações também “oblíquas” (o termo é usado pelo proponente de duas delas, Davi Arrigucci Jr.) já receberam maior atenção analítica (é o caso, por exemplo, de Raul Pompéia e Gilberto Freyre).²⁰⁴ Será o caso, talvez, de levar a heterodoxa associação do memorialista um pouco adiante, valorizando-se uma inclinação comum a uma espécie de crença, já fraturada mas renitente, numa dada disciplina e representação do real, cujas três balizas essenciais receberão estudo mais detalhado. O

²⁰³ Para Silviano Santiago, por exemplo, “na tabula *rasa* que inventaram em 20 para alicerçar o novo na cultura brasileira, os modernistas deixaram recalcada a atitude corajosa e sempre atual de Euclides da Cunha, alertando para os perigos da homogeneização nacional, segundo padrões militares”. (Cf. “O intelectual modernista revisitado” in: *Nas Malhas da Letra*, p. 193. Rio de Janeiro: Rocco, 2002).

²⁰⁴ Quanto a Freyre, conferir por exemplo *Espaços da Memória*, op. cit., p. 38, e todo o capítulo “Pedro Nava precursor de Gilberto Freyre” (pp- 139-155), de *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit. Quanto a *O Ateneu*, a fonte é ainda mais vasta, como se pode ler no “Resumo da Fortuna Crítica Comparativa entre Pedro Nava e Raul Pompéia” em *Escolas Literárias: as “crônicas de saudades” de Pedro Nava e Raul Pompéia*, op. cit., pp. 9-17.

vínculo, oblíquo, não será provavelmente abusivo, mesmo porque, se é válido o que Nava diz a respeito da poderosa influência de Mário de Andrade nos anos 20 – “Eu voltei a ser ‘eu’, mas guardei a marca desse sapato, dessa luva que calcei”²⁰⁵ - , as marcas impressas pelo “grosso tomo” lido “umas vinte vezes” pela vida afora também não deverão ser desprezíveis.

3.1.2.1 *A verdade enquanto amostra*

Numa aproximação inicial, ocorrem algumas coincidências gerais entre as obras. Ambas, por exemplo, empreendem a revisita de um passado do qual o autor foi testemunha ocular. Em Euclides, este passado é recente e nele o escritor toma parte como um observador “sincero”, retomando a expressão utilizada na “Nota Preliminar”; em Nava, ele tende a ser mais recuado e, não obstante o caráter de testemunho sócio-histórico valorizado pelo memorialista, prende-se antes de mais nada a uma experiência autobiográfica. Estas diferenças, no entanto, não os impedem de coincidir num procedimento marcante. Em ambos, o evento focalizado (o conflito em Canudos e a história pessoal de Nava) impele ambos os narradores a revisitarem um passado muito mais remoto, sem o qual o foco escolhido padeceria de uma superficialidade enganosa. É assim que o foco-Canudos leva naturalmente, para Euclides, às longínquas formações geológicas do solo brasileiro ou aos fiéis do Cristianismo mais larvar, estações aparentemente insólitas nas quais o discurso de detém de forma a aclarar, respectivamente, o espaço e a religião do sertanejo, protagonista

²⁰⁵ Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (documento PI 029 do acervo AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa)

do evento narrativo central²⁰⁶. Da mesma forma, Nava precisa recuar, de conjectura em conjectura, até 14 de fevereiro de 1192, data do primeiro documento conhecido no qual figura o sobrenome da família (BO, 11), cuja saga pelos rincões nordestinos e mineiros, por vezes tingida de cores épicas euclidianas, desembocará na vida do narrador das *Memórias*.

Este recuo temporal em relação ao foco será um dos procedimentos-chave para outra afinidade estrutural marcante: a intenção de conferir a uma história mais ou menos restrita, inclusive em termos espaciais, uma dimensão descritiva e interpretativa da cultura do país como um todo. Disto, a própria estrutura tripartite d' *Os Sertões* constitui uma engrenagem eficiente, com a sua concepção generalizante da terra, do homem e da luta; sob tais parâmetros, frequentemente se define um conceito *em função* do outro (o homem do litoral *versus* o homem do interior, por exemplo), garantindo-se com isto um alargamento do objeto propício àquela dimensão interpretativa mais abrangente. No caso de Nava, este alargamento pode ser bem resumido pela metáfora do tronco comum – ou seja, o próprio memorialista -, do qual derivam ramificações – familiares, sociais, intelectuais, episódicas, culturais etc. – condizentes com as pretensões de representatividade cultural do autor.²⁰⁷ Espaço e tempo em ambas as obras, portanto, servem a esta ambição comum de redimensionamento de foco, dispensada a fazer do evento central quase um epifenômeno das injunções históricas coletivas – ou, em outras palavras, quase uma *amostra* destas últimas. Em suma, tenta-se com isso dotar o estatuto literário de uma dimensão também simpática ao registro historiográfico e sociológico, investindo-se, por assim dizer, em seus virtuais contornos de exemplaridade.

²⁰⁶ A intenção de tomar Canudos como variante de um tema geral já vem expressa, aliás, desde a “Nota Preliminar”.

²⁰⁷ Davi Arrigucci Jr. realça este aspecto em “Móvil da Memória”, op. cit. José Maria Cançado lembra, por seu turno, a intenção declarada do memorialista de perscrutar o “rosto do Brasil”. Cf. *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 50.

3.1.2.2 *A verdade enquanto ciência*

Aquela primeira aproximação entre as obras, de natureza mais geral, insinua-se ao crítico mais solicitamente do que outras, de recorte mais específico, como por exemplo a temática. É nesse nível em que o paralelo tende a ficar mais oblíquo. “O meu sertão é (...) interior”, dirá numa oportunidade Pedro Nava, dando mostras desta clara divergência temática²⁰⁸. Tal divergência, entretanto, deve tornar ainda mais digno de nota o trecho de *Galo-das-Trevas* no qual doutor Egon, recém-formado médico, lança-se aos sertões mineiros de Caeté e Taquaraçu para tentar conter uma epidemia de tifo. Aqui, o sertão de Nava não é apenas interior, circunstância propícia à aproximação com Euclides – em especial por ressaltar, em geral, traços extensíveis a outras porções das *Memórias*. Na oportunidade, esta “gente perdida, desvivida, pobre, doente e ignorante”, tão diversa da “população praieira e capitaleira” na qual o protagonista se desenvolvera, acaba por aproximar-se, por conta de um episódio surpreendente, do passado familiar do doutor:

À noite, o Egon conversando com os donos da casa (...) descobriu os mesmos como uns Pinto Coelho que ali estavam atolados há mais de cem anos. Eram homens do campo, iam madrugada para a lavoura de alpercatas ou descalços e não sabiam ler. Eram brancos, cara de pássaros, olhos muito verdes mas dois tinham mulheres quase pretas cuja descendência ia escurecer o sangue luso, galaico, suevo, godo, aquitanense e celta – sendo

²⁰⁸ Cf. *Pedro Nava: Memória*, op. cit., p. 392.

transfundido ali. Logo que o Egon se disse também Pinto Coelho da Cunha aqueles descendentes de ricos-homens de Portugal e de potentados da Colônia, não mudaram o a-vontade com que tratavam o hóspede. Eram todos da progênie do patriarca de Pitangui. (GT, 153)

Os dois universos opostos, portanto, unem-se por intermédio do sangue, cuja importância, para Nava, não passa despercebida a nenhum leitor familiarizado com as habituais incursões genealógicas das *Memórias*. Comentando o venerável sangue Pinto Coelho, do qual Egon é representante legítimo, o narrador parece, por outro lado, nutrir certa dificuldade em reconhecer semelhante legitimidade nos parentes camponeses. O contraste bem marcado entre, de um lado, os analfabetos seguindo de “madrugada para a lavoura de alpercatas ou descalços” e, de outro, os “ricos-homens de Portugal e de potentados da Colônia”, parece apontar para esta cisão. Estranha, também, o comentário de que, à revelação da consanguinidade ilustre, não tenha sucedido uma mudança de comportamento, permanecendo “o a-vontade com que tratavam o hóspede”. O comentário é um tanto enigmático. Pode assinalar um reconhecimento de autenticidade moral, indiferente à possível afetação de superioridade virtualmente advinda da descoberta. Mas pode assinalar, também, uma quebra de expectativa, como se, à notícia genealógica, devesse corresponder uma alteração de modos condizente com a “progênie do patriarca de Pitangui”. Seja como for, olhando-se para quaisquer das interpretações arroladas, a própria estranheza do narrador quanto ao fato assinala uma sobrevalorização inegável da importância do sangue.

Este aspecto será reiterado por outra peculiaridade do trecho: a menção ao escurecimento do “sangue luso, galaico, suevo, godo, aquitanense e celta” decorrente do

casamento de dois dos parentes, cujas mulheres eram “quase pretas”. Novamente, emerge uma dupla interpretação. A primeira: trata-se de um dado meramente descritivo de um processo natural de miscigenação. A segunda: trata-se de outro nível de descaracterização indesejável de sangue tão nobre, traço realçado pela longa enumeração da filiação europeia de um clã formado por “brancos” de “olhos muito verdes”. E, também de novo, vigora a mesma evidência pairando sobre as duas interpretações contrastantes: a sobrevalorização da ascendência – aqui, menos genealógica do que propriamente racial -, tocada inclusive por certa ingenuidade: é como se aquele sangue azul nunca tivesse experimentado, durante toda a sua longa história, cruzamentos “exteriores”, fato cuja inédita iminência o narrador crê presenciar naqueles rincões.

Estas interpretações ambíguas reverberam e se esclarecem, até certo ponto, num subcapítulo de *Baú de Ossos*, no qual elas penderão, justamente, para aquelas de potenciais contornos racistas. Pretendendo sustentar a importância do estudo genealógico, o memorialista defende a adoção, pelo Brasil, de uma política imigratória semelhante à dos Estados Unidos, de forma a preservar “um dado percentual de sangue” (BO, 169) e a alcançar uma bem-vinda “unidade cultural” (BO, 170). Como a proposta, obviamente, dá margem à suspeita de racismo, o autor apressa-se a recusar o rótulo. Critica, por exemplo, o erro dos “cozinheiros” norte-americanos - em cuja receita racial teria faltado o “quantum satis indispensável do seu negro” (BO, 169) -, declara-se contra “princípios racistas no Brasil” (BO, 169) e hostil à ideia de “unidade racial, Deus me livre!” (BO, 170).

Nada disso abole, em absoluto, os riscos discriminatórios inerentes à proposta desastrada de Nava. A sua defesa de “seleção imigratória”, pretendendo realçar o sangue lusitano, a seu ver muito diluído pelo africano (“usamos e abusamos da pimenta que nos veio da África” (BO, 169)), equivale na prática a uma proposta de branqueamento – cultural

e racial. Apesar de declarar-se contra “princípios racistas”, o seu projeto encorajaria, na prática, a discriminação racial contra o afrodescendente: a *eleição* de um sangue preferível a outro, sobretudo partindo de um poder instituído, como seria o caso, não poderia redundar em outra coisa. Afinal, se um “*Bon sang ne peut mentir*” (BO, 169), como declara o narrador no trecho em questão, é porque, inversamente, um “*débile sang peut mentir*”. Ora, este tipo de teoria parece estar na raiz do mal-estar de Egon quando confronta, nos familiares campesinos, a iminência de um arranjo genético não só contrário à pretensa tradição do venerável sangue Pinto Coelho como também, em nível mais geral, à desejável lusitanização do sangue brasileiro.²⁰⁹

²⁰⁹ O prestígio da genealogia, como não poderia deixar de ser, é motivo de controvérsia na fortuna crítica sobre a obra. José Maria Cançado, por exemplo, discorda de Joaquim Aguiar, para quem Nava, “mobilizado pelo sentimento de superioridade de linhagem a que pertence”, tingiria “de cores épicas um tecido familiar urdido e tramado pelo comum da prosa.” (Apud *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 132). Embora reconhecendo uma forte “nota genealógica” nos “dois primeiros capítulos de *Bau de Ossos*”, Cançado cita, por outro lado, trecho do mesmo volume no qual o narrador filia à herança genética a aparição de uma série de doenças (“essa asma, essa urticária, esse artritismo, esse estupor, essa uremia”), levando o crítico a concluir: “Com tais pedras de toque da identidade familiar (...), não se faz muito boa figura. Melhor: sugere (...) que a metáfora genealógica não é metáfora da continuidade, mas da conflagração.” (*Idem*, p. 134) Diante de tudo o que se disse neste estudo, entretanto, convirá concordar com Aguiar. Mesmo porque, no próprio *Bau de Ossos*, há uma eloquente contra-argumentação à leitura de Cançado. A sua proposta de *lusitanização*, segundo as suas próprias palavras, manteria “a nossa possibilidade de *repetir* um Nunálvares, um Mestre de Aviz, um Camões (...). E não são eles mesmos que já repontaram aqui (...) no gênio de José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade?” (BO, 169, grifo nosso. Trata-se, pois, de “continuidade” no seu nível mais primário, o da *repetição*. Interessam ainda, na curiosa pergunta do memorialista – obviamente retórica – não só o anacronismo de sua filiação racial-literária, muito oitocentista, como também a produção de uma saborosa ironia histórica, pois se trata de um modernista brasileiro imputando a Portugal a origem dos mais ilustres rebentos das letras nacionais...

Atente-se ainda, neste infeliz mas muito revelador subcapítulo das *Memórias*, para outra declaração importante. Trata-se de uma equiparação entre homem e animal visando a defender a sua proposta de seleção genética: “Não é possível vender um cavalo de corridas ou um cachorro de raça sem suas genealogias autenticadas. Por que é que havemos de nos *passar*, uns aos outros, sem avós, sem ascendentes, sem comprovantes? Ao menos pelas razões de zootecnia devemos nos conhecer, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir efeitos na descendência ou acrescentá-la com qualidades e virtudes.” (BO, 168-9). E depois: “...tenhamos uma imigração onde se procure manter a boa unidade do galinheiro” (BO, 169). Reponta aqui, sensivelmente, aquela concepção de “homem besta” à qual, bem à moda naturalista de Zola, Mário de Andrade achou por bem vincular *O Ateneu*. Cf. “*O Ateneu*” em *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit. Para outras discussões acerca da questão, em Nava, cf. Marta Campos, propondo um ponto de vista muito semelhante ao deste estudo (conferir especialmente o intervalo compreendido entre as páginas 76 e 81 de *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava*, op. cit.) e, defendendo a perspectiva contrária, Maria Luiza Medeiros Pereira (notoriamente o subcapítulo “*Sejamos Lusitanos*”, compreendido entre as páginas 103 e 112 de *Das Aparas do Tempo às Horas Cheias*, op. cit.).

Tanto em Nava quanto em Euclides, portanto, a linhagem - racial, genealógica - permanece como critério válido de distinção dos agrupamentos humanos. Evidentemente, o mineiro a toma bem menos dogmaticamente - a ascendência genealógica prevalecendo sobre a racial -, esvaziando-a do caráter sistemático e explicativo corrente n' *Os Sertões*, mesmo com todas as restrições formuladas pelo próprio Euclides. Nada disso, entretanto, invalida a conclusão deste raciocínio, cujo fim último é sugerir que, em Pedro Nava, ainda vigoram, sob certos ângulos, valores radicados nos finais do século XIX, tão bem corporificados numa obra como *Os Sertões*. Neste sentido, Davi Arrigucci Jr. identifica, na “formação espiritual do médico”, certo “materialismo difuso, não necessariamente doutrinário, mas herdeiro das doutrinas materialistas dos modernos representantes das ciências naturais”. Mais especificamente,

Esse materialismo parece uma extensão, sob forma ingênua e vulgarizada, de tendências marcantes do pensamento filosófico da segunda metade do século XIX, como o evolucionismo spenceriano, o monismo naturalismo de Haeckel, o positivismo, etc. Todas muito influentes na direção das idéias do início do século no Brasil, onde, como mostrou Cruz Costa, logo desaguariam no sociologismo que, em chão social propício, acabaria dominando então a inteligência brasileira. Mas o fato é que nos anos de formação de Nava na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, em meados da década de vinte, as idéias materialistas deviam corresponder a uma atitude cientificista vinda do outro século, mas muito em voga ainda entre os

componentes da elite culta brasileira, como se vê um pouco antes, pelo livro de João do Rio, *O Momento Literário*.²¹⁰

As considerações de Arrigucci são valiosas para melhor compreender certas afinidades entre valores correntes n' *Os Sertões* e nas *Memórias*, com diferentes graus e utilidades, esteja sempre claro. Mas, como mostra o crítico, a distância entre algumas ideias que formaram o engenheiro Euclides e outras da “formação espiritual do médico” Pedro Nava não parece tão grande assim. A revivescência nas *Memórias* de certos esteios ou derivações deste ideário essencialmente oitocentista, como o prestígio das noções algo correlatas de clã e de raça, é a marca literária deste cenário intelectual mais ou menos afim, além de configurar um indício de que, aos olhos do leitor-devoto Pedro Nava, *Os Sertões* não trabalhassem, do ponto de vista da análise científica, com um repertório tão controverso quanto, atualmente, julga-se prudente considerá-lo.

3.1.2.3 *A verdade enquanto invenção*

A preocupação com a credibilidade do relato constitui outro vínculo entre os escritores. Euclides, como se sabe, adota para si os preceitos do “narrador sincero” de Taine, enquanto Pedro Nava espalha pelas *Memórias* numerosas epígrafes nas quais reafirma o seu propósito de alcançar a máxima fidedignidade narrativa.²¹¹ Esta

²¹⁰ “Móvil da Memória”, op. cit., p. 90. O estudo de Cruz Costa a que se refere o crítico é *Contribuição à História das Idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

²¹¹ Citem-se três exemplos: “Um livro de memórias não tem lugar para piedade” e “*Je n'ai pas dénigré mes ennemis, je n'ai pas loué mes amis; j'ai dit leur conduite envers moi*”, ambas de *Beira-Mar* (e retiradas, respectivamente, de resenha de Ribeiro Semente “sobre o livro de Brousson”, *Anatole France em pantoufles*,

preocupação, naturalmente, os obriga a tecerem considerações sobre *o que* vem a ser a fidelidade do registro. Nesse âmbito, no tocante a Nava, será de utilidade transcrevermos um trecho revelador de *Território de Epidauro*. A escolha de um livro anterior (a primeira edição data de 1947) e exterior às *Memórias* não constituirá, logo se perceberá, obstáculo à análise. Empenhado, pois, em reconstruir a “história” e a “crônica da Medicina Brasileira”, o autor procede a uma apresentação de materiais: “Fotografias desmerecidas pelos anos. Recortes de jornais. Cópias de documentos esquecidos. Receitas antigas. Conversa de velho.” Focalizando esta última fonte, declara: “Onde haja filho, irmão, viúva, amigo ou contemporâneo dos mestres mortos, procuro sempre me insinuar, para recolher a história não oficial dos seus hábitos (...)”. O trecho prossegue:

Todos os pequenos detalhes e os fragmentos de humanidade, às vezes tão importantes na interpretação de um caráter e na explicação do lado profundo das existências. Material que não figura nos necrológicos, nos discursos, nos ‘documentos declarados’ (quase sempre repositórios onde a censura e as conveniências falseiam a vida das criaturas), mas que chega ao nosso conhecimento pela palavra antiga das filhas ou das viúvas, quando repetem as conversas um dia soltas nas varandas ou em torno às mesas de jantar das casas consumidas.

(...)

E quem quiser se pôr em dia com a história de certos concursos de escola de outrora, compulse as atas oficiais, mas não deixe também de recolher as

texto publicado, inclusive, no primeiro número *d’A Revista*, e da *Mathilde*, de Eugene Sue); ou ainda, no primeiro capítulo de *Galo-das-Trevas*, remetendo à fala de Apemantus no *Timon of Athens*, de Sheakespeare: “*Time to be honest*”.

informações de Dona Rita Guimarães Freitas, viúva de Cipriano de Souza
Freitas, mestre de gloriosa memória.²¹²

O trecho é de múltiplo interesse. Inicialmente porque de fato, sob um determinado ponto de vista, praticamente anula a distância entre procedimentos adotados nos anos 40 de *Território de Epidauro* e a partir dos anos 70 nas *Memórias*. Fotografias, recortes, documentos, conversas de velho são parte do virtualmente infinito repertório de fontes utilizado por Nava em sua obra memorialística, algo já amadurecido, como se vê, quando da redação do livro mais antigo. Esta coincidência metodológica irá desembocar, até mesmo, numa coincidência textual. Como não ouvir na frase “Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter”, de *Baú de Ossos* (BO, 32), por exemplo, um eco daquela de 1947, sobre “os pequenos detalhes e os fragmentos de humanidade, às vezes tão importantes na interpretação de um caráter e na explicação do lado profundo das existências.”? Ou, ainda, na menção às conversas “nas varandas que escurecem”, também no primeiro volume das *Memórias* (BO, 9), um desenvolvimento das “conversas um dia soltas nas varandas” no trecho transcrito? *Território de Epidauro* oferece, pois, sob variados ângulos – e o escolhido, aqui, é um deles –, uma oportunidade de melhor compreender a poética das próprias *Memórias*.

Mas, para melhor compreensão do paralelo com Euclides neste particular, convirá investigar mais a fundo o caráter das fontes citadas por Nava. Ele as divide em dois grupos: um, representativo da “história não oficial”; outro, da história oficial com os seus respectivos “documentos declarados”. A fidelidade do registro, como fica claro no último parágrafo do trecho, só se alcança mediante uma combinação laboriosa dos dois grupos de

²¹² *Território de Epidauro*, pp. 117-8. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

fontes, cuja meticulosa análise deve conformar um quadro historiográfico mais fidedigno. A rigor, portanto, não há distinção hierárquica entre os dois domínios: ambos são mutuamente dependentes. O “não oficial” em relação ao oficial, sem cujo esqueleto perde-se a sustentabilidade documental de ordem convencional – e o segundo em relação ao primeiro, corrigindo, nesse grupo, a ação da “censura” e das “conveniências” que “falseiam a vida das criaturas”. A história não oficial, nesse sentido, apesar de eivada por lacunas e imperfeições, amplia a veracidade historiográfica. É como se, em mais uma antecipação das *Memórias*, a História já se confundisse um pouco com o “verossímil”, definido, em *Baú de Ossos*, como “um esqueleto de verdade encarnado pela poesia” (BO, 58). O documento oficial equivale, logo se deduz, ao “esqueleto de verdade”; o “não oficial”, com seu teor potencialmente imaginário, à “poesia”. Ambos servem aos propósitos do narrador sincero naviano.

A expressão final do parágrafo remete, não gratuitamente, a *Os Sertões*. De fato, o “narrador sincero” de Taine, sob cujas coordenadas pretende se guiar Euclides, apresenta muitos pontos de contato com o narrador sincero, sem aspas, subjacente às formulações de Nava. Na “Nota Preliminar” ao seu livro, Euclides, citando o autor francês, rejeita a adoção exclusiva do domínio estritamente documental e oficial (“data” e “genealogia”, por exemplo), procedimento propício à aparição, como costumaria acontecer na historiografia tradicional, das “meias-verdades que são as meias-falsidades”. Euclides, portanto, força-se a empreender uma abordagem mais atenta aos “sentimentos”, aos “costumes”, à “cor dos fatos”, sua “alma”. A adesão desse narrador ao objeto de estudo deve ser total: “*il veut sentir en barbare, parmi les barbares, et, parmi les anciens, en ancien.*”²¹³ Ora, um mero ajuste terminológico basta para aferir a proximidade entre as propostas. Euclides, pode-se

²¹³ *Os Sertões*, p. 2. 39ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora/ Publifolha, 2000.

dizer, recusa ater-se ao “esqueleto de verdade”, aos “documentos declarados” – os quais, aliás, lançariam por terra, nesse caso específico, os propósitos de “denúncia” da obra, sujeitos como estão, diria Nava, à ação da “censura” e das “conveniências” –, lançando-se deliberadamente aos domínios não adstritos pela história oficial.

Como esta relativa confluência de propósitos resolve-se textualmente? Com a principal intenção de aclarar procedimentos narrativos das *Memórias* – e sem nenhuma ambição de ser exaustivo quanto a *Os Sertões*, propósito descabido para um trabalho como este -, examine-se, por exemplo, como Euclides descreve os primeiros passos do futuro Conselheiro, Antônio Maciel, “ainda moço”, pelos sertões da Bahia. As informações sobre o assunto são fornecidas ao narrador por “um velho caboclo, preso em Canudos nos últimos dias da campanha”²¹⁴, que contribui, entretanto, apenas “vagamente, sem precisar datas, sem pormenores característicos”:

Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou *mal-assombrado* para aquelas gentes simples. Ao abeirar-se das rancharias dos tropeiros aquele velho singular, de pouco menos de trinta anos, fazia que cessassem os improvisos e as violas festivas.

Era natural. Ele surgia – esquálido e macerado – dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo, como uma sombra, das chapadas povoadas de duendes...

Passava, buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos.²¹⁵

²¹⁴ Idem, p. 136 - 37

²¹⁵ Ibidem, p. 137

O trecho ilustra a contento uma ocorrência na qual, estando ausentes as informações oriundas dos “documentos declarados”, o narrador precisa compulsar outros, provenientes da “história não oficial”, aqui representada justamente pela “conversa de velho”, da qual também se serve, com frequência, Pedro Nava. O caboclo, já idoso, pouco ajuda nas investigações, como afirma o próprio narrador. Apesar disso, é necessário manter-se fiel, como proposto, aos “sentimentos”, à “cor dos fatos”, sua “alma”. Como conduzir, coerentemente, a narração?

A aparente adversidade, nesse contexto, deixa de ser um obstáculo para atuar como um inesperado catalisador, acelerando o alcance dos objetivos do “narrador sincero”. O raciocínio, em cadeia, é relativamente simples. A falsa adversidade cria a lacuna. Uma vez diante dela, é necessário preenchê-la priorizando os aspectos nada concretos como “cor” e “sentimentos”. Está criado o ambiente, irresistível para um escritor como Euclides, favorável ao preenchimento romanesco. A cena, que justamente carecia de “pormenores característicos”, enche-se deles: o leitor entra nas rancharias dos tropeiros, ouve os improvisos e as violas festivas, vê nitidamente a figura daquele “velho singular” surgindo, “esquálido e macerado”. Ao lado destes pormenores, surge outro aspecto, ainda mais explicitamente vinculado, pela própria natureza temática, ao universo ficcional: o “fantástico”, que logo dará margem à aparição, desprovida de qualquer sinal de quebra do registro realista, das “chapadas povoadas de duendes...” Tudo, apesar das aparências, se conforma aos objetivos expostos na “Nota Preliminar”. Não se trata de um abandono das prerrogativas historiográficas em favor das ficcionais, o que equivaleria a atirar a epígrafe de Taine na lixeira. Trata-se, antes, de tomá-la em toda a sua radicalidade. Afinal, a “cor dos fatos” e “costumes” em questão é a dos “matutos supersticiosos”. Aderir a ela é imperativo para o narrador empenhado em sentir-se “entre os bárbaros, um bárbaro”.

Dentro da lógica euclidiana, portanto, se o discurso exteriormente parece ficcionalizar-se, isto se dá apenas porque, no interior das balizas do narrador sincero de Taine, este é o seu modo de ser mais verdadeiro.²¹⁶

Este jogo entre verdade e ficção, como já ficou expresso, também socorre ao seu modo as pretensões historiográfico-memorialísticas de Pedro Nava. É o mesmo *Território de Epidauro* quem pode demonstrá-lo, oferecendo nova oportunidade de aferir o quanto das *Memórias* já se exercita vinte e cinco anos antes do lançamento de *Baú de Ossos*. A exemplo de Euclides, para recriar a vida de certo doutor Titara, médico atuante nos subúrbios cariocas durante a segunda metade dos oitocentos, o narrador só pode se valer de “informações parcas e longínquas”. Com elas, gesta-se o seguinte retrato:

Mas seu maior heroísmo foi, depois, o heroísmo de clínico. Clinicava incansavelmente, continuamente. Clinicava como um monstro, como uma máquina de clinicar. Amanhecia clinicando. Varava o dia clinicando. Almoçava prescrevendo. Jantava receitando. Entrava de noite adentro sarjando, escarificando, sangrando, colando cataplasmas, passando o “sedenho”, salpicando as “Moscas de Milão”, aderindo sinapismos. Infatigável, rápido, múltiplo e ubíquo – a pé e a cavalo, na casa do pobre e na casa do rico, nos morros, nas ruas, ao sol e à chuva do subúrbio.²¹⁷

²¹⁶ Esta adesão ao universo sertanejo ao longo d’*Os Sertões*, não é nem sistemática e nem, menos ainda, ideológica. Ela se dá por vezes, como é o caso, via um arranjo discursivo no qual as técnicas literárias forjam precisamente uma ilusão de proximidade, essencial para o cumprimento, pelo menos parcial, dos preceitos do narrador sincero. Ou, nas palavras de Luiz Costa Lima: “De Euclides, não se poderia esperar, em relação ao mundo de Canudos, mais do que a solidariedade de quem se mantinha à distância” (cf. p. 149 de *Terra Ignota: a Construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997).

²¹⁷ *Território de Epidauro*, op. cit., p. 120.

Assim como o trecho de Euclides, também este é, à sua maneira, tocado pelo fantástico. No caso, ele corresponde precisamente à extraordinária atividade do clínico, da qual só se pode fornecer uma ideia fidedigna, por estranho que pareça, através de recursos tipicamente literários, em especial o uso da hipérbole (por aí, já se vê o quanto este terreno é muitíssimo familiar às *Memórias*). Titara não é um homem. É um herói. “Monstro”. “Máquina”. Desta condição sobre-humana, advém a sua medicina voraz, habilmente recriada, em nível lexical, pela escolha reiterada de verbos de ação no gerúndio (por excelência representativos de uma atividade em processo, como parecia estar permanentemente o homem), e, em nível sintático, pela enumeração calcada na sucessão de períodos inicialmente curtos e depois mais longos, como se o próprio discurso fosse se inflamando pelo motocontínuo daquela verdadeira “máquina de clinicar”. Os quatro adjetivos da frase final, enumerados em sequência, coroam um trecho por assim dizer hiperbólico, não apenas lexical mas também sintaticamente.

Mais uma vez a exemplo do trecho de Euclides, é a lacuna aberta pelas “informações parcas e longínquas” a responsável pelo conveniente preenchimento romanesco. O próprio Nava assinala o fenômeno: “... é por serem assim que permitem evocar a figura do prático, na meia-luz propícia à interpretação poética de sua vida.” A senda literária assim aberta não configura, como n’*Os Sertões*, um desgarramento das ambições historiográficas do narrador, mas um modo de, euclidianamente, cingir-se à “cor dos fatos” e “costumes”, operação na qual a hipérbole, recurso-chave na evocação do doutor Titara, funciona não como obstáculo, mas como instrumento.

A lacuna, portanto, parece comportar uma espécie de invenção instruída – ou veraz. Nada, por outro lado, capaz de verdadeiramente convencer os próprios narradores da infalibilidade desta incursão. Os “rombos” e “falhas” do “vitral partido” para sempre, por

exemplo, indicam a percepção naviana de que a reconstrução historiográfico-literária depara-se com limitações insanáveis, nem sempre de aceitação pacífica por parte destes narradores – como, aliás, ficará mais claro nas páginas a seguir. E, no fundo, mesmo este conflito pode uni-lo a Euclides, escritor que, por um lado, repudia essa “literatura imaginosa, de ficções, onde desde cedo se exercita e se revigora o nosso subjetivismo” e, por outro, assume o seu próprio subjetivismo e parcialidade, ambos visíveis no “traço defeituoso” determinado “por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhido pelas emoções da guerra”. E é justamente a este conflito, aliás, que Leopoldo Bernucci imputará, não obstante, grande parte do interesse do clássico euclidiano:

Narrador que se quer sincero, assumindo o compromisso de esmiuçar e fazer a história de seu país, Euclides não podia deixar de “sofrer do mal” de sua época, isto é, de ter a consciência dividida entre as tendências de um romantismo imaginativo e as de um naturalismo ainda pululante. Colhido pelas tensões e conflitos irresolúveis desses dois mundos díspares, Euclides procura diminuir os efeitos dessa febre agônica optando por uma conciliação entre eles. Se não fosse assim, estaríamos agora diante de um árido livre, tão árido quanto o sertão pelo qual ele se apaixonou.²¹⁸

²¹⁸ *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*, p. 23. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. As citações anteriores encontram-se, respectivamente, nas páginas 22 e 23 do mesmo livro.

3.1.3 *Duas Cabeceiras, Uma Cabeça: Mário de Andrade*

Muito deste conflito apreensível das *Memórias* irá explodir, de um modo ao mesmo tempo claro e obscuro (bem condizente, a propósito, com uma situação incomodamente conflituosa), num outro longo e conhecido trecho de poética memorialística, por sinal também presente, como o discutido páginas atrás, em *Chão de Ferro*. Aqui, o inconformismo com o “vitral partido” coexiste, muito precariamente, com uma crença na possibilidade de remendá-lo pela ação de um narrador “veraz”, parecendo por vezes comungar de um olhar realista convencional. Aliás, é a sintomática epígrafe bíblica “Disse-lhe Pilatos: Que é a verdade?” que anuncia, no excerto em questão, a célebre definição do memorialista como a “forma anfíbia” do ficcionista e do historiador – sobre a qual, entretanto, parece haver ainda algo a dizer. Este algo mais, entretanto, pressupõe inquirir a passagem como um todo, e não só em sua inscrição lapidar, com o que se espera justificar a mais longa transcrição deste capítulo.

É com essa pergunta que 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 memorialista é forma anfíbia dos dois e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. E como interpretar? o acontecido, o vivido, o FATO – já que ele, verdadeiro ou falso, visão palpável ou só boato tem importância igual – seja um, seja outro. Porque sua relevância é extrínseca e depende do impacto

psicológico que provoca. Essa emoção, desprezível para o historiador, é tudo para o memorialista cujo material criador pode, pois, sair do zero. Mentira? Ilusão? Nada disso – verdade. Minha verdade, diferente de todas as verdades. Isso, digamos, se ficarmos só no terreno do presente contado num já futuro (o fugaz presente de agora) que o deforma na medida que também acaba. Porque intervém o tempo, o inexorável tempo. Se o espaço é infinito, não pode ser dividido em distâncias. Se o tempo é função das divisões do espaço – não existe senão convencionalmente. O que chamamos Tempo – passado, presente, mesmo sua dimensão futura – é apenas fabricação da memória. Só existem enquanto duramos ou quando os transmitimos com pobres meios ao conhecimento alheio. Serve assim? Então, posso contar. Se não serve... Ainda se o que vai aqui fosse escrito por mim... O diabo é que apenas repito. Escrevem – os outros. Você é duro, você é cruel, você é pouco veraz, Seu Nava. Nada disto, tetrarca. Eu só copio. Os duros, os cruéis, os mendazes são os que bombardearam Guernica. Não Picasso que a pintou. Conhecem o caso? É o de aviadores alemães horrorizados com a tela e que perguntaram ao grande Pablo como é que ele podia ter criado coisa tão hedionda. Quem? Eu? pinteí nada. Isto foi feito pelos senhores à hora que deram nas suas alavancas e deixaram cair a chuva de bombas sobre a cidade deitada e aberta embaixo. Podemos acrescentar mais. Tudo se deforma, altera, muda, continuando a mesma coisa, quando passa de homem a homem em conversa, em leitura. É como a água sempre água mas que é triangular, cilíndrica, redonda, quadrada, espiralada, trapezoidal e multicolor conforme vá do jarro branco à garrafa verde, ao copo amarelo, ao cálice incolor, à concha opalescente. A mesma história pode ser uma rapsódia alegre (*Macunaíma* de Mário de Andrade) ou um filme duro como pedra (*Macunaíma* de Joaquim

Pedro). Ah! meus amigos, deixem que eu repita a vocês a pergunta de Pilatos. Que é a verdade? Isto posto, cômico de vosso silêncio de cristo, posso continuar. (CF, 173-4)²¹⁹

O trecho, apesar de disposto num longo único parágrafo – o que ajuda a dissimular a sua sutil mas decisiva heterogeneidade argumentativa –, bem pode ser dividido em quatro partes distintas. Na primeira delas, justamente a mais célebre e comentada, apresenta-se a condição “anfíbia” do memorialista, meio historiador, meio ficcionista. Desta conjugação, deriva a sua peculiar concepção de verdade, ancorada no “impacto psicológico” sugerido ao narrador pelo fato rememorado no presente da enunciação. A fidelidade do memorialista prende-se exatamente a esta variante “desprezível para o historiador” e “tudo para o memorialista”. Um tal vínculo inextricável entre fato e núcleo emocional desemboca na frase conclusiva e sintética desta primeira parte: “Minha verdade, diferente de todas as verdades.” A conclusão parcial do excerto permite, portanto, tomar o memorialista como um produtor de verdades, consequência de um ponto de vista emocionalmente muito aderido à matéria narrada. Com isto, gradua-se o alcance desta verdade, relativizando-a com precisão. O que poderia funcionar, para o narrador, como uma confortável isenção de maiores responsabilidades, atua, entretanto, como um penoso fardo de frustração a carregar: “Se eu fosse historiador, tudo se resolveria. Se ficcionista, também.” Aquilo que a frase conclusiva desta parte parecia resolver, no fundo, ainda pode ser incluída num todo mal resolvido, como se esta lúcida declaração de limites representasse um inconveniente incontornável.

²¹⁹ Na frase iniciada por “Se o tempo é função...”, aparentemente por erro de digitação figura a forma “Só o tempo é função...”

Esta impressão, entretanto, ainda permanece num nível de sugestão ou, mais precisamente, de latência. A tônica da relativização da verdade continua soando com clareza na segunda parte isolável do conjunto. Ela retoma o argumento antes enunciado em termos circunstanciais, de gênero, num registro filosófico mais amplo, dispensado a acentuar ainda mais a condição muito relativa da fidelidade do relato memorialístico. Eis o raciocínio: sendo, pois, o tempo uma divisão do espaço – e sendo o espaço infinito e, a rigor, indivisível –, o memorialista trabalha, em consequência, com uma mera convenção. Ficcionalizar, portanto, não seria apenas apanágio do memorialista, mas condição incontornável do próprio Homem frente ao Tempo, espécie de criação romanesca da memória: com semelhante artifício, a experiência não se torna mais verdadeira, e sim mais inteligível. Como se vê, apesar de o argumento permanecer semelhante, ele agora se reveste de um drástico alargamento de escala, capaz de, em última instância, nivelar historiador, memorialista e ficcionista, todos condenados, mais ou menos claramente, à ficção. O movimento convém a um narrador que, no fundo, não parecia muito confortável com a sua aparente condição de, como memorialista, portar uma verdade menor ou muito relativa. Neste ponto do trecho, ele ao menos não está sozinho. Estas são, afinal, as regras do jogo não do discurso memorialístico, mas do conhecimento humano. “Serve assim? Então, posso contar. Se não serve...” A pergunta e a própria resposta – por sinal, não apenas retórica como também mal criada – encerram a segunda parte, espécie de ampliação radical da primeira, quase a ponto, inclusive, de fagocitá-la.

Esta iminência será concretizada pela terceira parte do excerto. Nela, a relativização da verdade proposta no início começa a cair por terra, em termos até mesmo categóricos. Nesse estágio da argumentação, o memorialista sequer é responsável pelo que escreve: “O diabo é que apenas repito. Escrevem- os outros. Você é duro, você é cruel, você é pouco

veraz, Seu Nava. Nada disto, tetarca. Eu só copio. Os duros, os cruéis, os mendazes são os que bombardearam Guernica. Não Picasso que a pintou.” Ou seja: se no início do trecho o memorialista é definido, essencialmente, como um produtor de verdades, nesta terceira parte opera-se um desvio de 180°, e ele se torna, tão somente, um reproduzidor da Verdade. A mudança é mesmo impressionante. “Seu Nava” não escreve; “rep[ete]”. Não cria; “cop[ia]”. Quem o toma como “pouco veraz” são justamente “os mendazes”. O irônico do conjunto argumentativo é constatar que, de certa forma, é o próprio Nava quem se toma, inicialmente, como “pouco veraz”, consequência do já comentado ponto de vista próprio do gênero. A suspeita de que esta admissão era problemática para o narrador, nesta altura do excerto, comprova-se visivelmente, dada a radical alteração de perspectiva. Digna de nota é ainda a posição de defesa assumida no trecho – e em Nava, ela corresponde quase sempre a um ataque... “Escrevem - os outros. Você é duro, você é cruel, você é pouco veraz (...)” Que outros? Sabe-se que alguns familiares sentiram-se incomodados com alguns tópicos das *Memórias*, e esta é uma resposta possível, mas não única nem definitiva. Quanto à crítica literária, a acusação, naqueles idos de 1975, é muito improvável.²²⁰ Curiosamente, entre estes “outros” a voz mais altissonante bem pode ser a do próprio Nava, conforme se “ouve” no início do excerto. É com a própria insatisfação em relação à verdade relativizada que o memorialista precisa se entender.

²²⁰ Nogueira Moutinho acompanhava assiduamente a publicação de cada volume das *Memórias*, recebendo-os sempre de boa vontade. Ainda neste sentido, basta lembrar que o crítico mais influente do Brasil, Antonio Candido, já tomava Nava, em seu livro memorialístico de estreia, como um dos grandes escritores brasileiros contemporâneos e ombreado com Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Uma crítica isolada de Wilson Martins a *Galo-das-Trevas* chateou o memorialista, como se depreende de carta escrita por Hélio Lima Carlos (cf. carta de 10 de junho de 1982 enviada ao memorialista, documento depositado no AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa). O fato, entretanto, é posterior e não tem a ver com dureza, crueza ou mendacidade, mas com o uso de algumas formas técnicas literárias algo artificiosas no entender do crítico. Cf. “Em busca do tempo perdido”, pp. 25-8. In: *Pontos de Vista (Crítica Literária)*, vol. 11. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

A julgar pela quarta e última parte, iniciada logo após a frase atribuída a Pilatos, este entendimento resulta mesmo precário. Nela, o percurso geral do excerto, do relativo ao absoluto, do flexível ao rígido, do verossímil ao verdadeiro, conclui-se previsivelmente, preservando o segundo polo como alvo. Assim, a verdade aqui ganha foros de essência, justamente aquilo que, no início – “Minha verdade, diferente de todas as verdades” –, lhe havia sido sonogado. Nessa altura, a argumentação se empobrece radicalmente, e é penoso associá-la às duas partes iniciais, de penetrante complexidade. Tudo se processa no nível mais convencional de separação entre forma e conteúdo, este último correspondendo à verdade cuja submissão às injunções da primeira não lhe altera, absolutamente, a substância. Os exemplos de demonstração de tese não são, também, muito felizes. “Tudo se deforma, altera, muda, continuando a mesma coisa, quando passa de homem a homem em conversa, em leitura.” Ora, uma simples brincadeira de criança como a do telefone sem fio – na qual a mensagem original, filtrada por um determinado número de jogadores, altera-se drasticamente ao final – serve para demonstrar a impertinência do comentário. Tudo se deforma, é verdade, e justamente por isso *não* continua a mesma coisa. O mesmo vale para o exemplo comparativo entre o *Macunaíma*-livro, “rapsódia-alegre”, e o *Macunaíma*-filme, “duro como pedra”: a deformação transforma a obra cinematográfica em outra coisa, como as próprias definições do memorialista o demonstram, em sentido contrário ao pretendido.

Desse modo, é o próprio Nava quem responde, involuntariamente, ao desastrado desvio argumentativo das duas partes finais. Admitir uma tal separação entre forma e conteúdo, por exemplo, equivaleria a aceitar o discurso do memorialista apenas como uma variação formal da verdade – e não substancial, como considera inicialmente. Ela permaneceria sempre uma, “a mesma coisa”, e não resultaria “diferente de todas as verdades”. Por isso, o cala-a-boca sutil no leitor recalcitrante (“...côncio de vosso silencio

de cristos, posso continuar”)), já anunciado na segunda parte, é sobretudo um cala-a-boca no tipo de argumentação corrente na abertura da passagem. É uma tentativa de calar a própria voz impertinente, audível de início e silenciada, via argumentação canhestra e intimidação irônica dirigida ao leitor, ao final do longo trecho.

Esta espécie de conflito entre, de um lado, uma sensação de impotência da representação e, de outro, um impulso de reafirmar a crença em suas possibilidades não será, entretanto, estranha ao “modernismo de Mário de Andrade”. Pelo contrário: é também dentro dele – em cujo âmbito, como é sabido, Nava se inclui – que algo semelhante se verifica, como testemunha, aliás, o modo como o modernista encara a obra de Euclides da Cunha. Antes, porém, convirá repassar a vista sobre dois itens de especial relevância do “Prefácio Interessantíssimo”:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (...), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.

E o seguinte:

Nossos sentidos são frágeis. A percepção das coisas exteriores é fraca, prejudicada por mil véus, provenientes das nossas taras físicas e morais: doenças, preconceitos, indisposições, antipatias, ignorância, hereditariedade, circunstâncias de tempo, de lugar etc... Só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia. A arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais, onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos. (...) Fugamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida.²²¹

Tanta ênfase só torna mais digna de nota a ressalva feita por Mário de Andrade ao clássico de Euclides da Cunha, como se lê num dos trechos de seus diários de viagem:

Pois eu garanto que *Os Sertões* são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonho. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez para encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em

²²¹ “Prefácio Interessantíssimo”, pp. 120-1. *Literatura Comentada: Mário de Andrade* (org. João Luiz Lafetá), op. cit.

brilho de frase sonora e imagens chiques o que é uma cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia. Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora.²²²

Ora, como já se pode deduzir, os trechos do “Prefácio Interessantíssimo” e do diário de viagem estão na iminência da violência recíproca. Forçá-los a constituir um todo coerente equivaleria a exigir de Mário uma radical mudança na avaliação d’*Os Sertões*. Primeiro, porque considerá-lo falso pouco ou nada acrescenta de notável, pois “arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim.” Segundo, porque admitindo-se como válido este pressuposto do “Prefácio”, o livro de Euclides faria exatamente o preconizado pelo escritor paulista. Ou seja: “mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente”, optando por “um ambiente de realidades ideais, onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos”. É impressionante constatar até mesmo certa semelhança terminológica entre os dois trechos, imbuída, entretanto, de duas conotações opostas: a “plenitude heróica” do “Prefácio” é trunfo, mas o “heroísmo e a epopéia” d’*Os Sertões* são reverses. Ambos nascem do mesmo divórcio entre arte e natureza, preconizado por Mário de Andrade, originando, porém, juízos díspares. Seria possível esboçar, assim, uma síntese: Euclides responde afirmativamente ao chamado do poeta – “Fujamos da natureza!” –, inscreve-se na tradição

²²² Apud *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*, p. 21. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

dos “grandes artistas”, seus “deformadores”, afasta-se da “ridícula fraqueza da fotografia” colorida e, ao invés do presumível louvor, acaba recebendo uma enfurecida condenação.

A esta altura, já se pode notar o quanto daquela inconfessada nostalgia das crenças realistas-naturalistas, verificada em Pedro Nava, também se comunica ao próprio Mário de Andrade. Isto se constata não apenas no contraste entre o “Prefácio Interessantíssimo” e o trecho sobre Euclides, mas também por uma contradição interna verificável neste último texto. De fato, iniciando o comentário pela afirmação de que “a desgraça climática do Nordeste” não se descreve, Mário encaminha a sua argumentação, em seguida, no sentido de cobrar do escritor uma descrição veraz daquele ambiente. Pode-se compreender este conflito, na obra do poeta paulista, como produto da convivência de dois impulsos contrários na sua concepção de literatura. Um deles, destrutivo, encoraja a aceitação daquele divórcio entre arte e natureza, bem como o conseqüente abandono das pretensões realistas de apreensão da realidade circunstancial; o outro, construtivo, define-se pela tendência a reatar estes fios irrevogavelmente cortados.

Neste âmbito, as *Memórias* acabam por iluminar, retrospectivamente, o primeiro modernismo como um todo, tornando algumas de suas contradições – em parte incorporados por ela – ainda mais complexas e visíveis. Uma delas é mostrar o quanto a afinidade de Nava com *Os Sertões*, ao invés de assinalar um recuo em relação ao “modernismo de Mário de Andrade”, sugere pelo contrário a reprodução de uma das tensões mais características da obra do poeta paulista: as concomitantes introjeção e rejeição de valores literários realistas-naturalistas. Isto torna as *Memórias*, inclusive, ainda mais decididamente mariodeandradinas (no caso de se aceitar como válida, naturalmente, a afirmação de João Alexandre Barbosa, segundo a qual tal tensão seria mais característica do

autor de *Macunaíma* do que, por exemplo, de Oswald de Andrade).²²³ Um tal cenário de diluição das oposições torna mais propícia, também, a construção de ironias históricas. O confronto do trecho do “Prefácio Interessantíssimo” com *Os Sertões*, por exemplo, revela esta obra muito mais modernista do que Euclides gostaria que fossem; por outro lado, as restrições de Mário à obra-prima revelam um vanguardista muito mais realista do que ele próprio gostaria de admitir. As *Memórias* corporificam, em parte, este irônico meio-fio.

Talvez ainda convenha, no arremate das considerações acerca deste “meio-fio”, retomar uma última vez a cabeceira proustiana – examinada, agora, pelo olhar agudo de Gérard Genette. As ideias de “verdade” e de “real”, tão importantes neste capítulo, também merecem especial atenção por parte do ensaísta, donde o interesse em comentá-las, naturalmente à luz de Nava. Assim, em *Le Temps Retrouvé*, o chão do pátio de Guermantes tornado, de súbito, o chão do batistério de São Marcos, constituiria para Proust “uma maneira desviada, mas necessária, de atingir a beleza (ou a verdade, pois os dois termos são equivalentes para ele)”. Ainda segundo Genette, esse “desvio inevitável” confunde-se com a “sensação fundamental do caráter inacessível do real, de sua evanescência ao contato da experiência direta”, dinâmica na qual, naturalmente, a metáfora desempenha papel indispensável. Isto é esclarecedor, ainda, em termos histórico-literários:

A passagem do ontológico ao analógico, do estilo substancial ao estilo metafórico, marcaria assim um progresso não tanto na qualidade da

²²³ “Linguagem & Realidade do Modernismo de 22”, op. cit., pp. 102-4. O ensaio de Barbosa, do qual esta análise é em grande parte devedora, enxerga em Mário de Andrade justamente um conflito entre, de um lado, uma “concepção realista-naturalista da Literatura” (p. 153) - radicada, para o ensaísta, sobretudo em seus “textos críticos” - e, de outro, uma insurgência contra semelhante ideia (verificável em obras como *Macunaíma*, por exemplo).

realização estética quanto na consciência das dificuldades ou pelo menos das condições dessa realização. A vitória de Chardin ou de Flaubert (em atingir a essência por uma percepção ou uma representação direta) aparecia assim não mais como inferior à de Elstir ou de Proust, mas como demasiado miraculosa, fácil demais para ser improvável, ilusória e pelo menos inacessível a Proust, ele mesmo, por causa de alguma deficiência que lhe seria particular. A metáfora seria então – como a reminiscência – apenas um expediente indispensável.²²⁴

O olhar naviano, muito embebido de contradições também mariodeandradinas, poderia ser descrito, numa imagem caricatural, como um estranho casamento entre Euclides da Cunha e Marcel Proust - tão estranho, talvez, quanto seria imaginar, recorrendo ao trecho de Genette, a união entre Chardin, Flaubert, Elstir e o próprio escritor francês, definidos pelo crítico como dois grupos de artistas, pelo menos nesse aspecto, inconciliáveis. Ou seja: nas *Memórias*, a noção realista da verdade, mesmo exercendo uma atração irresistível, continua parecendo “demasiado miraculosa, fácil demais”, o que impulsiona o narrador para a tão proustiana “sensação fundamental do caráter inacessível do real”, aparentemente mais lúcida e de grandes potencialidades estéticas, mas carente daquela unidade e rigidez tão consoladoras. Com isto, revisita-se a crença então descartada e reinaugura-se, assim, o movimento continuamente reiterado, flagrado com maior nitidez, embora não de modo exclusivo, nos dois trechos da poética comentados. Mais uma vez

²²⁴ “Proust Palimpsesto”, op. cit., pp. 46-7. Em reforço à tese de Genette, leiam-se por exemplo estas palavras de Antonio Candido sobre a *Recherche*: “O detalhe em si não interessa. Interessa como estímulo para procurar a sua afinidade com outros, por meio da analogia. Daí a importância da metáfora, mais do que da descrição, porque ela mostra as analogias e vincula uma variedade de pormenores. A ligação destes em nível fundo configura o significado real – rede oculta inacessível à topografia realista *positiva*, como é a de Goncourt. Daí a mencionada “certa profundidade” (*Recortes*, op. cit., pp. 140-141).

recorrendo a Genette, pode-se admitir que em Nava “a passagem do ontológico ao analógico” não se processa completamente (aliás, os dois mencionados trechos podem ser descritos, justamente, como tentativas de reconduzir, inglória e parcialmente, o “analógico” ao “ontológico”), cavando-se um meio-caminho difícil, próprio de uma obra na qual a ideia de verossímil, no fundo, nunca se desgarra completamente da noção de verdade.

Assim, Nava parece comungar, até certo ponto, daquela “deficiência” proustiana, que o impossibilitaria o autor francês de comprazer-se com o real realista, embora, como se disse anteriormente, nas *Memórias* a admissão de uma tal “deficiência” (ou inferioridade) não se revista de contornos irônicos. Ou, como lembra Antonio Candido:

Ironicamente, o narrador lamenta que, ao contrário de Goncourt, veja coisas que não prestam pra a “observação” (a perspectiva documentária realista). Mas logo abaixo a sua falsa modéstia se desfaz, quando fica evidente que isto ocorre porque vai mais fundo, em busca do que se poderia chamar uma *visão*.²²⁵

O par de opostos proposto por Candido pode descrever, muito satisfatoriamente, este “meio-fio” naviano. Nas *Memórias*, a narrativa contamina-se, certamente, pelo olhar do narrador e de seu *alter-ego*, “ambos agnósticos e só crentes no que viam e comprovavam” (CP, 397). Ao mesmo tempo, este olhar tão propenso à “observação” (e mesmo educado para isto, advindo como é, a exemplo de Euclides, de um cientista) não se furta, também, a inclinar-se permanentemente à “visão”. Esta forma de “desvio”, imputada a Proust por Genette, também se aplicará em grande parte, portanto, ao próprio Nava -

²²⁵ *Recortes*, op. cit., pp. 138-9.

especialmente se o visível, num presente empobrecido e desolador, propiciar o amparo do invisível (e quando se mencionou, em capítulo anterior, certa fantasmagoria em *Galo-das-Trevas*, não se sugeria outra coisa).

O capítulo seguinte tenta compreender esta atração pela “visão” em termos histórico-literários, realçando-se certos aspectos estilísticos nos quais se podem notar, com relativa clareza, resquícios da poderosa emanção *fin-de-siècle* característica do primeiro modernismo mineiro. Em momento mais avançado deste trabalho, a mesma atração por um olhar transcendente – ou pela invisibilidade – poderá ser melhor traduzida, como se proporá, por uma peculiar (inclusive em âmbito modernista) “sensibilidade antiquária” - espécie de síntese precária, bem sintomática deste meio-fio, entre “visão” e “observação”.

3.2 Emanações do longo fin-de-siècle belorizontino

3.2.1 Baudelaire & Cia. no “barroco” das Memórias

A associação entre as *Memórias* e o movimento barroco já constitui, na fortuna crítica sobre a obra de Pedro Nava, um procedimento quase habitual. Ela consiste, embora não unicamente, sobretudo numa semelhante gama de recursos estilísticos, capaz de aproximar, em tese, dois elementos tão distantes na linha do tempo. Um dos exemplos mais recentes desta hipótese interpretativa é o livro de José Maria Cançado, *Memórias Videntes do Brasil*. Para fazê-lo, o estudioso vale-se de um trecho de *Chão-de-Ferro* no qual o narrador descreve, com vagar, o “grande espelho marinho que viu pela primeira vez do Pão de Açúcar”:

Azul. Marazul. Azurescências, azurinos, azuis de todos os tons e entrando por todos os sentidos. Azuis doces como o mascavo, como o vinho do Porto, secos como o lápis lazúli, o lazulite e frutos cianocarpos. Duro como o da ardósia e mole como os agáricos. Tinha-se a sensação de estar preso numa Grota Azurra, mas gigantesca ou dentro do cheiro de flores imensas íris desmesuradas nuvens de miosótis hortênsias – só que tudo rescendendo ao cravo – flor que tem do cerúleo o perfume musical da Sonata ao Luar (...) Malva rosa quando vira malva azul... Aos nossos pés junto à areia de prata das reentrâncias do Cara-de-Cão, ou do cinábrio da Praia Vermelha, o mar profundo abria as asas do azulão de Ovalle clivava chapas de safira que era ver as águas do mar da Bahia. (...) As ilhas surgiam cintilações tornassóis e

viviam em azuis fosforescentes e animais como o da cauda seabrindo pavão, do rabo-de-peixe barbo, dos alerões das borboletas capitão-do-mato da floresta da Tijuca.²²⁶

Pretendendo explorar a fusão entre mar e céu – e, por extensão, entre ave e peixe –, Cançado irá privilegiar a parte final do trecho, no qual se encontram os elementos mais interessantes para esta leitura. O “mar profundo” abrindo “as asas do azulão de Ovalle” sugere, para o crítico, que “no reino dos peixes abrem-se asas de pássaro”, assim como a menção, em seguida, ao “pavão”, ao “rabo-de-peixe” e às “borboletas” configura, nessa linha, a mescla de uma fauna aquática, terrestre e aérea em pleno ambiente marinho. Na associação com o movimento barroco, o fenômeno teria um duplo interesse. O primeiro, mais pontual, residiria na própria confusão entre ave e peixe, para Gérard Genette um verdadeiro *topos* barroco, do qual o poema *Moyse sauvé*, de Saint-Amant, seria um claro exemplo. O segundo, estilístico, prende-se à “engenhosidade das analogias, de sofismas, de inversões, de antíteses”, também típicas desse movimento, no qual, segundo o mesmo crítico francês, “o Outro é um estado paradoxal do mesmo”²²⁷. Ao que parece, portanto, a associação reside sobretudo num gosto comum pela analogia, especialmente quando propensa a nivelamentos insólitos e ilusórios, das quais o trecho em questão ofereceria um bom exemplo.

O próprio Cançado, entretanto, assinala o caráter bastante localizado de seu olhar sobre a passagem: “Tomo como exemplo apenas um dos procedimentos estilísticos aí

²²⁶ *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., pp. 166-7.

²²⁷ *Idem*, p. 170.

existentes (há outros igualmente importantes)”.²²⁸ Um olhar dirigido ao início do trecho, justamente a parte menos atraente para o crítico, colabora nesse sentido para o complemento da análise. A terceira frase do excerto já adianta os seus constituintes básicos: “Azurescências, azurinos, azuis de todos os tons e entrando por todos os sentidos”. Nela, já se insinua a musicalidade calcada numa sonoridade reiterativa, cujos esteios são a própria palavra “azul”, repetida e retrabalhada obsessivamente (“marazul”, neologismo emprestado de Ferreira Gullar; “lazúli”, “lazulite”, “azulão”, “Grota Azurra” etc.), além das assonâncias e aliteraões espalhadas por todo o parágrafo, seja nos “s” plurais recorrentes, seja nos “a” renitentes em “quando vira malva azul”.

A obsessão com a palavra “azul”, porém, não atua apenas como uma recorrência sonora, mas também cromática, já se resumindo com isto a orientação fortemente sinestésica do trecho, ele próprio, como a cor do mar diante dos olhos do jovem Nava, “entrando por todos os sentidos”. Daí que, num sequenciamento calculado, o estímulo visual do azul funda-se ao dos demais quatro sentidos (paladar, “azuis doces como o mascavo”; tato, “duro como o da ardósia e mole como os agáricos”; olfato, “a sensação de estar (...) dentro do cheiro de flores imensas”; audição, “só que tudo rescendendo ao cravo – flor que tem do cerúleo o perfume musical da Sonata ao Luar”). Dada esta conjunção de fatores, não espanta a potencialidade encantatória da passagem, orientada claramente na direção da prosa poética. Uma tal combinação de procedimentos estilísticos, com a sua propensão plástica, musical, sinestésica, encantatória, vagando entre poesia e prosa, logo se

²²⁸ *Ibidem*, p. 167.

vê, não terá no Barroco a sua matriz mais imediata, mas sim no movimento simbolista do século XX.²²⁹

Algo do gênero se verifica em outro trecho das *Memórias*. Nele, o narrador detém-se sobre a “exuberância” e o “exagero” barrocos do prato mais típico da culinária nacional, a feijoada:

Barroco – eis o termo. Porque como obra de arte (e levando em conta que “... Baudelaire avait bien dit que les odeurs, les couleurs et les sons se repondent...”) a Feijoada Completa Nacional está para o gosto como os redondos de São Francisco de São João-del-Rey, a imobilidade tumultuária dos Profetas de Congonhas do Campo e a Ceia de Ataíde, no Caraça, estão para os olhos. Ainda barroco e mais, orquestral e sinfônico, o rei dos pratos brasileiros está para a boca e a língua como, para o ouvido – as ondulações, os flamboiantes, os deslumbramentos, os adejamentos, a ourivesaria de chuva e o plataresco dos mestres mineiros de música sacra e do Trio em dó maior para dois oboés e corninglês – Opus 87 de Ludwig van Beethoven. Filosófica, a feijoada completa pelo luto de sua cor e pelos restos mortais que são seus ingredientes é também memento. Depois dela, como depois da orgia, a carne é triste. (CF, 23)

²²⁹ Especificamente em relação à música na poesia simbolista, Anna Balakian distingue pelo menos três acepções e usos distintos verificáveis, cronologicamente, primeiro em Baudelaire (nívelamento entre palavras e notas musicais como modo de evocar um sentimento sem especificação restritiva de significado), depois em Verlaine (acolhendo o dado mais concreto da música, valoriza o som das palavras em sua materialidade) e, por fim, em Mallarmé (sugestão do esquema tema e variações, uso de “pausas” – reprodutíveis como espaços em branco etc.). Nava utiliza-se, em geral – e no trecho específico também – da acepção mais difundida para Balakian: a de Verlaine (p. 55). Talvez o escritor o faça mesmo um tanto abusivamente, tendência já assinalada em carta de Mário de Andrade enviada nos anos 20 ao então estudante de medicina em Belo Horizonte. Cf. *O Simbolismo* (trad. de José Bonifácio A. Caldas). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985).

O Barroco associa-se à feijoada basicamente por dois atributos. O primeiro relaciona-se ao “exagero” e à “exuberância” da iguaria, como já mencionado. O segundo prende-se aos termos de comparação do prato enquanto “obra de arte”, todos eles, à exceção da peça de Beethoven, pertencentes àquele movimento artístico. O *processo*, entretanto, pelo qual se dão as analogias, é declaradamente vinculado ao quarto soneto de *Les Fleurs Du Mal*, de Charles Baudelaire, no qual se formula a célebre teoria das correspondências (“*les parfums, les couleurs et les sons se répondent...*”), saudada “pelos poetas posteriores como pedra-de-toque e origem do simbolismo”, como bem observa Anna Balakian.²³⁰ Daí que, de modo bem semelhante à passagem anterior, suceda a descrição da feijoada, poder-se-ia dizer, “entrando por todos os sentidos” – seu “gosto” atuando como os “redondos de São Francisco” para os olhos, ou como o Trio em dó maior para os ouvidos.

Baudelaire, entretanto, não é o único poeta a remeter ao Simbolismo no trecho. Como nota argutamente Antonio Sérgio Bueno, a frase final do excerto evoca, em surdina, o “primeiro verso de ‘Brise Marine’, de Mallarmé: *La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres*”.²³¹ Nava assinala a ambiência simbolista, portanto, valendo-se de um expediente sutil, do qual já lançara mão em outras oportunidades: a menção textual direta ou indireta²³². Aqui, serve-se de ambas para marcar o início e o fim da passagem inspirada por dois avatares do movimento – de que Baudelaire representa, no mínimo, um precursor decisivo.

A menção ao verso de Mallarmé, porém, não atua simplesmente como um delimitador de território. Referindo-se à carne triste, ele chama a atenção para uma

²³⁰ Idem, p. 69.

²³¹ *Visceras da Memória*, op. cit., p. 139.

²³² Faz o mesmo em *Balão Cativo*, por exemplo: para assinalar a ambiência escolar muito rente à de *O Ateneu*, reporta-se ao romance de forma a delimitar uma espécie de moldura da própria narrativa.

conjugação muito interessante, corrente não só no simbolismo como também, e talvez mesmo sobretudo, no decadentismo: a tendência a tomar a religião em termos lúbricos – ou, para não fugir a um trocadilho pelo menos didático, em termos eróticos e heréticos. Assim, se por um lado a feijoada evoca obras barrocas, sem exceção, inspirados pela fé católica, por outro o seu desfrute equipara-se ao clímax sexual, depois do qual “a carne é triste”. Com isso, ao final do trecho a carne encontra-se imbuída de uma admirável concentração semântica: ela é, a um só tempo, metonímia do prato em si; metáfora do prazer amoroso e até mesmo símbolo religioso, dadas a sua condição de “memento” (expressão retirada da divisa dos monges trapistas, “memento mori”, algo como “lembra-te de que vais morrer”) e a aura sacrificial assumida, nesse contexto, por seus “restos mortais”.²³³

Este quadro se confirma e se enriquece a certa altura de *Galo-das-Trevas*. O narrador detém-se numa das belas cenas de alcova das *Memórias*, descrevendo a iminência e o alcance do orgasmo, pela prostituta Olinda, num dos seus encontros com o “Conselheiro”:

Os olhos não piscavam mais, entreabertos e pálpebras imóveis viam-se os seus globos desviados para a direita e para o nadir – olhando um certo ponto, sempre o mesmo mágico ponto embaixo dos pés da cama – como se esperasse ansiosamente que dali fossem surgir uma explosão, a erupção de

²³³ “As conexões sinestésicas foram valorizadas tanto pela arte barroca quanto pela simbolista”, afirma Bueno sobre o excerto, adiantando, embora de passagem, a inter-relação aqui desenvolvida. (*Visceras da Memória*, op. cit., p. 134). Outra consideração feita em seu trabalho, em momento anterior, merece registro. Na oportunidade, o crítico aplica a um trecho de *Galo-das-Trevas* dois dos “três elementos básicos do estilo barroco enumerados por Helmut Hatzfeld” - a “tendência expressiva de grandiosidade” e a “capacidade impressionista de evocação” -, excluindo, precisamente, a “orientação moral-religiosa” (p. 88). A descrição da feijoada, aqui analisada, aponta não só para a ausência desta orientação como também para a sua subversão, o que serve, ao mesmo tempo, para distanciá-la daquele movimento e aproximá-la do complexo simbolista-decadentista de fins do século XIX.

um repuxo de rosas e de raios, o estouro duma manada de centauros, uma daquelas revoadas de anjos centrifugados por Gustave Doré. Uma palidez maior a cobria e metade do lábio superior direito entrava em contração que lhe dava generosidade de curva barroca, o de baixo acompanhava e os dois deixavam aparecer os dentes de fera onde a luz fazia nascer estrelas inesperadas dum pivô incrustado noiro. Depois era como se lhe parasse o coração sumisse a respiração e envolvida na mortalha dum suor gelado caía mal tendo força para entregar os lábios ao pobre amante vencido e sesvaindosse. Parava um instante (ou milênios) e depois ressurgia dentre os mortos se enxugando e enxugando como verônica caridosa o que tinha de enxugar por obrigação de ofício e dever de carinho caridade. (GT, 367)

A menção à “generosidade de curva barroca” dos lábios de Olinda representa, no trecho, uma remissão explícita ao movimento do século XVII. Além disso, não será difícil enxergar na descrição aquela “tendência expressiva de grandiosidade”, típica da escola para Helmut Hatzfeld. Trata-se, em suma, de tomar como símiles do momento paroxístico do ato sexual termos condizentes com a matéria, tão propícia, para retomar as expressões com as quais Nava define o Barroco, ao “exagero” e à “exuberância”. Este, entretanto, é apenas um dos lados da moeda. O outro retoma justamente, em formulação ainda mais herética, aquela promiscuidade entre erotismo e religião, já visível na descrição da feijoada e tão contrária à “orientação moral-religiosa”, para Hatzfeld, também tipicamente barroca.

A cumplicidade entre os dois domínios constrói-se, no texto, por uma desestabilização simbólico-espacial dos terrenos do *alto* e do *baixo*. Num primeiro momento, ela se dá num nível mais concreto. Olhando para o “mágico ponto embaixo dos

pés da cama”, Olinda parece ver surgir, do chão, “um repuxo de rosas” – remetendo, pois, à terra – “e de raios” – metonimicamente, o céu. Daquele solo também se desprendem as “revoadas de anjos” de Gustave Doré – já se anunciando com isso o campo simbólico iminente. Alto e baixo vão se confundir, novamente, quando se avista o pivô de ouro da prostituta: dos “dentes de fera”, então, nascem “estrelas inesperadas”.

Este tipo de confusão irá tomar rumos mais claramente simbólicos num segundo momento, o de efeitos interpretativos mais ousados e heréticos. Parecendo levar às últimas consequências a expressão francesa para orgasmo – “*petite mort*” -, Nava provê o clímax sexual da condição de morte momentânea, com a qual está dado o mote para toda a simbologia cristã do excerto: Olinda envolve-se “na mortalha dum suor gelado”, para “depois ressurgi[r] dentre os mortos”, enxugando o membro do parceiro como “verônica caridosa”. Difícil imaginar, portanto, aplicação menos casta para a Ressurreição e o Santo Sudário. No fundo, ela condiz com um narrador para o qual o espírito parece menos atraente do que a matéria²³⁴. Ou ainda, com quem, insistindo na dinâmica entre alto e baixo, toma a prostituta como “santa” e “canina”. Num nível simbolista mais geral, seria possível mencionar a recusa a um transcendentalismo romântico mais tradicional, pelo qual a ligação entre céu e terra dá-se num nível estritamente espiritual – segundo a cartilha de Swedenborg. Baudelaire, em poemas como “Harmonie du Soir” e “Correspondances”, já circunscrevera a elevação poética a um domínio sensorial mais terreno – aliás não apenas sensorial mas também sensual -, antecipando com isso, segundo Anna Balakian, uma das

²³⁴ É bem conhecido o aforismo de Verlaine, segundo o qual o corpo, em sendo corruptível e efêmero, presta-se a ser mais amado do que a alma, eterna e imaculada.

linhas de força do movimento.²³⁵ Esta espécie de atração telúrica, exercida mesmo sobre os mais celestiais dogmas cristãos, pode ser depreendida da passagem das *Memórias*.

Charles Baudelaire, percebe-se, não é uma referência secundária na formação literária de Pedro Nava. Entretanto, o escritor francês não será o único nome importante para o simbolismo a figurar nas páginas das *Memórias*. Em *Beira-Mar*, Nava recorda a sua iniciação, pelas mãos de Aníbal Machado, na literatura de “Laforgue, Samain, Verlaine e Rimbaud”. Foi Machado, ainda, quem o ajudou a melhor compreender a poesia deste último, cuja “emoção analógica” derivada de suas “palavras mágicas” representava, naquele início dos anos 20, um desafio para o jovem estudante. Um dos termos usados no trecho merece especial relevo por parte do narrador:

Se falei em *analogia*, fi-lo de propósito e com a maior adequação. Pensando no quadro de sensações levantado pelo fisiopatologista-clínico Martinet. Dou só um exemplo. Ele considera tônica-idêntica – análoga – a que nasce do cheiro do café, do tabaco, do anis, da hortelã; do gosto da carne, da ostra, do limão; da audição de músicas cadenciadas de registros médios sobretudo as executadas em instrumentos de cordas. Assim um assado pode se parecer com uma escala de violoncelo e letificar por igual o coração do homem. E se conseguíssemos fundir nossos sentidos num só – poesia das poesias, tudo seria poesia...²³⁶ (*BM*, 92)

²³⁵ Cf. *O Simbolismo*, op. cit., caps. 2 e 3. Isto, entretanto, não deve elidir a orientação religiosa tradicionalista tomada por alguns representantes do movimento, como, no Brasil, Alphonsus de Guimaraens. Uma contaminação de misticismo e erotismo, entretanto, é verificável em vários poemas, por exemplo, de Cruz e Sousa, indicação dada por um soneto como “Carnal e Mística” já a partir do título.

²³⁶ Ao estudante de medicina e literato, o fenômeno também interessa, inclusive, em sua dimensão fisiológica, à época ainda muito desacreditada a especulativa. Por isso, certamente agradaria a Pedro Nava saber que as pesquisas mais recentes tendem a realçar este aspecto da sinestesia, como se lê, por exemplo, em *The Hidden*

O termo “analogia” é mesmo fundamental para a compreensão das *Memórias*. Ele se presta, com certeza, a mais de um uso – e um deles, sobretudo por um simbolista, tende a aproximá-lo da ideia de “sinestesia” (uma outra instância fundamental do estilo naviano). O trecho trabalha justamente com esta acepção, ecoando, por isto, a inspiração analógico-sinestésica das passagens sobre a Feijoada Completa Nacional e o azul do mar carioca, além de provê-las, no caso, de uma filiação simbolista mais clara. A descrição da feijoada, lida há pouco, é sintetizada perfeitamente pela frase: “Assim um assado pode se parecer com uma escala de violoncelo e letificar por igual o coração do homem”. Ainda de interesse para a análise é a frase final do excerto, na qual se evoca, em surdina, o ideal wagneriano da obra de arte total – anseio visto com enorme simpatia não só por Baudelaire, grande entusiasta das ideias do compositor, como também por toda a geração simbolista posterior. De fato, o ideal de “fundir nossos sentidos num só”, discernível nas descrições “entrando por todos os sentidos” aqui referidas, apresenta consequências para a própria delimitação dos terrenos, em tese, privativos de cada arte. A literatura, por exemplo, realça as suas potencialidades musicais e plásticas – no caso de Nava, especialmente as últimas, a ponto de um crítico como Davi Arrigucci Jr. defini-lo como um “pintor que ele era mesmo com palavras”.²³⁷ Nesse processo, é natural que o texto adquira uma fluidez propícia, por vezes, ao poema em prosa, gênero ao qual o movimento dedicou especial atenção.²³⁸

Sense: Synesthesia in Art and Science (Massachusetts Institute of Technology, 2008). No livro, Cretien Van Campen reúne e discute os casos de vários “sinestetas” – a saber, pessoas para as quais um estímulo sensorial aciona outro de maneira aparentemente arbitrária.

²³⁷ “MóBILE da Memória”, op. cit., p. 79.

²³⁸ Do ponto de vista histórico, interessará referir a participação, mesmo isolada, de Pedro Nava na *Revista Mineira*, que então publicava, entre outros, autores simbolistas como Archangelus de Guimaraens. A prosa poética do futuro memorialista (praticando precocemente, pois, tendência ainda sensível na maturidade – “Sempre que posso, procuro fazer uma prosa poética”, diria em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora, em 1979) sairia no oitavo número do periódico, sob o título “Abat-Jour de Gaze”. À época, a

Mas o termo “analogia” presta-se, como ficou exposto, a pelo menos outra acepção, igualmente pertinente para descrever a prosa das *Memórias*. Ela vincula-se à ideia mais corrente de “comparação”, em sentido mais amplo do que aquelas inspiradas, por exemplo, pela sinestesia. De fato, quando se realça o pendor “analógico” da obra, quase sempre se refere à sua propriedade, muito recorrente, de estabelecer liames insólitos entre objetos em quase tudo inconciliáveis. Nesse nível, a associação com o movimento barroco seria, também, propícia. Para Arrigucci, a prosa de Nava “lembra muito a tradição da literatura barroca, com seu jogo de diferenças aparentes. Nesta, o senso das desproporções, das oposições e diversidades tende a se converter em semelhanças surpreendentes e termina por se acomodar, como apontou Gérard Genette, numa ‘felicidade de expressão’”.²³⁹ José Maria Cançado, valendo-se do mesmo Genette, sustenta ponto de vista semelhante, identificando nos dois modos de expressão a presença da “comparação forçada (ou catacrese)”. Para o crítico, “tal modo que terá sido arquivado (...) pela retórica clássica e romântica, a qual tem como norma para as analogias serem estas as mais naturais possíveis, não é estranho à índole e à arqueologia literária da prosa de Pedro Nava.”²⁴⁰

Deste último comentário, deve-se realçar a ausência da menção à retórica simbolista. Assim como a barroca, ela tem como normas para as analogias a distância e o estranhamento. Não à toa, por certo, Jean Moréas, no “Manifesto Simbolista” de 1886 – texto lido e relido por toda a geração modernista mineira, inclusive por Nava – diagnostica nestes termos a resistência contra o movimento: “E o que se pode reprovar, que se reprova nesta escola? O abuso da pompa. O estranhamento da metáfora, um vocabulário novo em

revista tinha como redator-secretário Austen Amaro, cujo livro *Juiz de Fora: Poema Lírico*, tido como obra inaugural do movimento modernista mineiro, também seria ilustrado por Nava. Cf. introdução de Júlio Castagnon Guimarães, p. 15 in: *Juiz de Fora: Poema Lírico*. Juiz de Fora: Ed. FUNALFA, 2004.

²³⁹ “Móvil da Memória”, op. cit., pp. 98-9.

²⁴⁰ *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 58.

que as harmonias se combinam com as cores e as linhas: características de toda renascença.”²⁴¹ “Pompa” e “estranhamento da metáfora”, pois, unem as duas escolas – sem prejuízo, é claro, de suas muitas peculiaridades. Para aferir a validade da proposição de Moréas, basta citar, em contexto brasileiro, umas poucas imagens depreendidas da leitura da obra de Cruz e Sousa. Num soneto, a lua equipara-se a uma monja. Em outro, os braços transformam-se em serpentes, num provável aproveitamento, aliás, da imagem de Baudelaire em “Le Beau Navire”. Noutro, “coração” e “palhaço” confundem os seus atributos físicos e simbólicos²⁴². Trata-se de um olhar, enfim, comparável àquele para o qual se podem unir, na figura de Olinda, “dente” e “estrela”.

Como se pode explicar, de um ponto de vista estritamente histórico-literário, o processo pelo qual se ligam, através dos séculos, uma obra interrompida em 1984 e, na outra ponta, uma escola artística plantada sobretudo nos Setecentos – ou mesmo, em germe, até antes, constitui um problema delicado. Não é o caso, aqui, de estender amiúde tais considerações. Fazê-lo pertinentemente demandaria uma nova pesquisa. Mas, para se ter uma ideia do abismo cultural em jogo, bastará mencionar que, no Barroco, a própria noção moderna de “literatura”, bem como as de “autor” e “escrita”, pouco tinham em comum com as contemporâneas. Diante disso, a própria fortuna crítica das *Memórias* simpática à associação trata, por outro lado, de relativizar o seu alcance. Arrigucci, por exemplo, recusa-se a tomá-la “diretamente”, “o que equivaleria desgarrar nosso escritor de sua situação histórica concreta, para acomodá-lo a um padrão tornado abstrato e a-histórico”.²⁴³

De modo semelhante, Cançado não proporá a comparação entre a prosa naviana e poesia de

²⁴¹ *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, op. cit., p. 63.

²⁴² Cf., respectivamente, os poemas “Monja”, “Braços” e “Acrobata da Dor” reunidos em *Missal/ Broquéis* (org. e prefácio de Ivan Teixeira). São Paulo: Martins Fontes, 1998. Os versos de Baudelaire são: “*Tes bras qui se joueraient des precoces Hercules/ Sont des boas luisants les solides emules (...)*”. Cf. *Alguma Flores das Flores do Mal*. (trad. Guilherme de Almeida), p. 42. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

²⁴³ “MóBILE da Memória”, op. cit., p. 106.

Jean de Sponde para, segundo diz, “fetichizar semelhanças, identidades e coincidências entre Pedro Nava e um poeta barroco do século 16”. Seu propósito, antes, seria o de “generalizar a presença de (...) espantosas proximidades entre sujeitos e procedimentos literários, tão distantes quanto possível, mas que se encontram no espaço supradeterminado da literatura”.²⁴⁴

Para se sustentar, portanto, o termo precisa ser aproveitado *indiretamente*, como faz Arrigucci, ou *genericamente*, como propõe Cançado. Em outras palavras, ele precisa, muitas vezes, despojar-se de sua especificidade histórica, de modo a ressaltar, sobretudo, aqueles procedimentos estilísticos que, em sua materialidade textual, melhor sugerem a pertinência do paralelo. Uma tal realocação hermenêutica equivale, no fundo, à supressão de seu caráter histórico-literário mais estrito, em favor de uma aplicação crítica, antes de mais nada, metafórica. Nesse sentido, o termo equipara-se a tantas outras metáforas arregimentadas para dar conta da desnorteante prosa de Pedro Nava. Eneida Maria de Souza procede a uma boa compilação de exemplos destes usos colhidos em variados estudos sobre a obra: “móvil da memória”, “construção arbórea” (Davi Arrigucci), “pentimento”, “memória esponjosa” (Antonio Sérgio Bueno), “escrita Frankenstein” (Celina Fontenele Garcia), “memória-esqueleto com muitas vértebras” (Joaquim Alves de Aguiar), “baú de madeleines” (Maria do Carmo Savietto).²⁴⁵ O “barroco” das *Memórias*, desse ponto de vista, alimenta-se do mesmo teor mais arejado de imagem-síntese próprio destas expressões, das quais, à semelhança deste termo *neste* contexto, está ausente qualquer implicação histórico-literária mais estrita. Para sintetizar o raciocínio mais

²⁴⁴ *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 59.

²⁴⁵ Cf. p. 19 de *Pedro Nava: trechos escolhidos*, op. cit.

plenamente, pode-se admitir, neste campo, mais a vigência do “barroco” do que do “Barroco”.²⁴⁶

Pode-se indagar, nos mesmos termos, a plausível influência simbolista em alguns aspectos das *Memórias*. Neste nível, certas peculiaridades do modernismo mineiro – mais especificamente, belorizontino – tornam-se de especial relevância, inclusive quando confrontadas ao quadro geral do movimento. O próprio Nava, num determinado momento de *Beira-Mar*, estende-se sobre o assunto:

Por falar em *parentesco literário* cabem aqui uns comentários sobre a posição dos modernistas em relação aos simbolistas. Não vou dizer que o modernismo tivesse saído dessa escola. Creio, sim, que entre os dois fenômenos literários não havia pontos e atrito e que ambos combatiam inimigo passadista comum. No Brasil nunca vi ataque dos modernistas a nenhum simbolista. Ao contrário. Mário de Andrade peregrinou a Mariana para ver, praticar e visitar o nosso Alphonsus. A *Revista* deixa escapar três gritos de simpatia pelos sectários do Manifesto assinado por Moréas a 18 de

²⁴⁶ Quando Nava reivindica para si o termo, ele parece tomá-lo na sua acepção mais ampla e corrente de adorno, além de “exagero” e “exuberância”, com os quais já o definira em *Chão-de-Ferro*. É o que se depreende, pelo menos, deste trecho de entrevista a Edina Regina Pugas Panichi: “Gosto da frase pela frase (...) gosto da palavra bonita (...). O adjetivo é a palavra suprema. O verbo e o adjetivo. O resto é conversa.” (Apud *Espaços da Memória*, op. cit., p. 30) A crítica, é claro, expande este uso para terrenos mais delimitados, sem contudo reconduzir o termo para uma maior especificidade histórico-literária, preferindo tomá-lo, como visto, *indireta e genericamente*. Mesmo quando se tenta imbuí-lo de uma dimensão histórica mais clara, como faz José Maria Cançado, acaba-se ainda recaindo numa espécie de esvaziamento deste nível. Assim, propondo a vigência, nas *Memórias*, do artifício de redistribuir a cultura europeia num espaço completamente novo, de forma a submetê-la a uma reconfiguração radical – o que resumiria uma espécie de *forma mentis* do barroco americano -, o crítico o faz com base nas formulações de Rubem Barboza Filho. Nas palavras de Cançado, “Barboza Filho refere-se a esse barroco que é transistórico e transtemporal (não mais o barroco nativo europeu da Contra-Reforma) e que representou (o da América Ibérica), segundo Carlos Fuentes, “uma contraconquista da América” (p. 220). Ora, “transistórico” e “transtemporal” como é, este barroco tende a perder, justamente, o seu cunho de especificidade histórica, mesmo objetando-se, como será previsível, que tal especificidade reside, precisamente, nesse traço. Estendê-lo às *Memórias*, mais uma vez, portanto, equivale a tomá-lo indireta e genericamente.

setembro de 1886 no suplemento literário do *Figaro*. Realmente, nosso grupo, além de viver enchendo a boca com os nomes do próprio Moréas, de Verlaine, Rimbaud, faz aparecer nas páginas de *A Revista* períodos sugestivos. Um de Martins de Almeida: “Eis aí o resíduo de simbolismo que permaneceu em grande parte dos poetas modernos.” Um artigo não assinado (Carlos? Emílio?) sobre a morte de Pierre Louys diz textualmente: “O simbolismo foi um admirável agente purificador – eis o que são forçados a reconhecer mesmo os que reagiram contra ele. Deixou-nos Laforgue e Rimbaud: que mais lhe poderíamos exigir?” A Marginália do segundo número traz um longo louvor a Alphonsus de Guimaraens. Fico nestes três exemplos que o assunto não é pro bico de memorialista e sim dos mestres de crítica e exegese literárias... E que estes tomem conhecimento de uma sentença de Mário de Andrade citado no artigo ‘Poesia e Religião’ de Carlos Drummond de Andrade: “Não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. Estudamos a lição Rimbaud.” (*BM*, 256)

O próprio Nava, embora “memorialista” e não mestre “de crítica e exegese literárias”, lança-se competentemente ao trabalho do especialista, compilando, n’ *A Revista*, três significativos exemplos de simpatia pelo movimento. Isto é tão mais relevante quando se confrontam, no mesmo periódico, os mais numerosos casos de antipatia por outras escolas. Drummond, por exemplo, toma o Romantismo como “a maior praga de nossa literatura”, assim como o Parnasianismo merece, do mesmo poeta, um irônico atestado de óbito: “A verdade é que ele está morto e que, vivo, propriamente nunca esteve.” Assim, para esta geração do contra, o fato de o Simbolismo funcionar como “um admirável agente purificador”, combatendo “inimigo passadista comum”, deveria mesmo configurar, além de

suas audácias de linguagem, um poderoso atrativo para os jovens dos anos 20. Aliás, nunca será por demais lembrar que, naquela década, o grupo era chamado, pejorativamente, de *nefelibata* – a mesma expressão com a qual se pretendia ridicularizar a geração simbolista.

Por outro lado, caberá talvez matizar a dimensão desta atração para os modernistas de São Paulo. Sem dúvida, como aponta Nava, ela existiu. Mesmo a afirmação de Mário, citada por Drummond (“Não imitamos Rimbaud”), tem um certo cunho defensivo, como se representasse uma resposta à acusação, por certo excessiva, de cópia servil. Ainda hoje, há quem identifique visíveis traços simbolistas na poesia e mesmo na produção teórica do poeta. É o caso, por exemplo, de Ivan Teixeira, para quem as formulações sobre o chamado “verso harmônico”, no “Prefácio Interessantíssimo”, bem como a sua aplicação em poemas como “Inspiração”, de *Paulicéia Desvairada*, ecoariam o processo de composição justapositiva, propícia à criação de “acordes” verbais, verificável em vários dos poemas de *Broquéis*, de Cruz e Sousa.²⁴⁷

Entretanto, será preciso lembrar, como faz Antonio Sérgio Bueno, que o movimento também “recebia algum ataque dos paulistas em *Klaxon* e *Terra Roxa* (através do pejorativo termo *penumbrismo*).”²⁴⁸ Ainda no tocante a Mário, convém referir, nesse sentido, trecho de carta enviada ao próprio Nava, no qual se lê algo como isto: “Os progressos da experiência só nos permitiram reagir contra o mau caminho do parnasianismo e do simbolismo que desvirtuaram a poesia um tomando o lirismo como um meio, outro camuflando-o em enigmas mais ou menos bonitos.” Na mesma carta, pouco mais à frente, lê-se esta restrição ao uso de um recurso expressivo – a aliteração – bem ao gosto simbolista: “Aquele ‘e voa e vai varando vertiginosa o vácuo vago’ você não acha que tem

²⁴⁷ Cf. “Introdução” a *Missal/Broquéis*, op. cit., p. X a XIV.

²⁴⁸ *O Modernismo em Belo Horizonte nos anos 20*, op. cit., p. 81.

vês por demais? Parece Martins Fontes, me desculpe! ‘virgem, verde, vivaz, na volúpia da vida’...”²⁴⁹ E, *last but not least*, não será abusivo ver, na *boutade* “cada arte no seu galho”, de *A Escrava que não é Isaura*, uma resistência indireta ao conceito da obra de arte total, encampado tão afirmativamente pela analogia sinestésica simbolista. Em suma, portanto, apesar de a simpatia pelo movimento ser verificada tanto no modernismo paulista quanto no mineiro, como afirma o memorialista, aquele último parece tê-lo acolhido com maior entusiasmo.

Caminhando-se, enfim, para a conclusão desta análise, conviria indagar, afinal, quais são as suas pretensões mais relevantes. Resumindo-as ao máximo, pode-se dizer que, do ponto de vista aqui privilegiado, esta obra na qual a analogia e a sinestesia são apontadas, com razão, dentre os seus atributos mais importantes, não deve necessariamente vincular-se ao Barroco do XVII, mas também – e talvez sobretudo – à voga simbolista de fins do XIX. O gosto analógico barroco pelas “diferenças aparentes”, como afirma o próprio Gérard Genette – crítico mais de uma vez usado como referência para embasar a ponte do movimento com Nava -, não lhe é exclusivo, podendo-se compará-lo, por exemplo, àquele “estranhamento da metáfora” da qual fala, no “Manifesto Simbolista”, Jean Moréas²⁵⁰. O mesmo valerá para o apelo sinestésico, presente em ambos – como bem observa Bueno -, embora neste caso as afinidades simbolistas pareçam ainda maiores, dada a atração das *Memórias*, sobretudo em sua onipresente impulsão pictórica, pela concepção de obra de arte total cara àquele movimento. Em âmbito mais assumidamente *fin-de-siècle*, a mescla de poesia e prosa, em parte decorrente deste projeto, e a atração telúrica

²⁴⁹ Cf. pp. 40-1 de *Correspondente Contumaz*, op. cit.

²⁵⁰ “O Universo Reversível”, p. 20. In: *Figuras*, op. cit. Tomando o “engenoso sistema de antíteses e de analogias” barroco como um “conflito entre a consciência aguda da alteridade (...) e a impotência de entendê-la senão como uma identidade pervertida ou mascarada”. Genette afirma que esta “enfermidade talvez congênita da imaginação” (...) “poderia ser encontrada também em outras épocas.”

apreensível do texto naviano – mencionada por Anna Balakian em *O Simbolismo* e hostil, como visto, à “orientação moral-religiosa” do barroco segundo Helmut Hatzfeld – ajudam a completar este quadro.

Nesse contexto, o fato de os trechos barroquizantes, aqui analisados, comportarem uma leitura em chave simbolista, não só apontam para uma relativa interpenetração de domínios. Mais do que isto, esta dupla leitura sugere o quanto este “barroco” das *Memórias*, sobrevivente antes de mais nada enquanto metáfora, altera-se por uma sensibilidade modernista muito informada pelo Simbolismo – dado histórico-literário especialmente atuante nos anos 20 belorizontinos e ainda perceptível, em nível textual, na obra tardia de um dos mais importantes representantes desta geração.

3.2.2 *O Decadentismo ou a “porcariada jeanmoreasiana, huysmaniana e wildiana”*

I

A dimensão *fin-de-siècle* das *Memórias*, para ser mais fidedigna, precisará sem dúvida contemplar a sua parcela de Decadentismo – movimento com o qual, como é sabido, o Simbolismo guarda muito em comum. Verlaine e Mallarmé, nomes-chave do segundo, foram inicialmente associados ao primeiro,²⁵¹ assim como o próprio signatário do Manifesto Simbolista, Jean Móreas. O seu traço distintivo, com os anos, foi sendo vinculado, dentre outros fatores, a uma inclinação maior para a prosa, em cuja ambiência cínica e noturna dão-se as experiências de extravagante refinamento, sobretudo sensorial,

²⁵¹ *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, op. cit., p. 56.

de seus excêntricos protagonistas. Des Esseintes, o herói (?) de *À Rebours* (*Às Avessas*), de J.-K. Huysmans, seria, como propõe Arnold Hauser, o protótipo desse tipo de personagem.²⁵²

Pedro Nava, lembrando as suas leituras no ano da Semana de Arte Moderna, compõe um curioso quadro no qual se delineia, na cabeça do nascente vanguardista, uma interessante confusão entre Simbolismo, Decadentismo e Futurismo:

Naquele Belo Horizonte de 1922 havia vagas e escassas notícias de uns chamados *futuristas*. Durante algum tempo confundi-os com certos livros analógicos que lia na ocasião como *Certains*, *À Rebours*, *Là-Bas* e outros diabolismos de Huysmans, como os esteticismos de Jean Lorrain em *Monsieur de Phocas* e as cambalhotas de Oscar Wilde no *Dorian Grey* (sic) – tudo que era cremado intelectualmente pela Família Mineira. Devo ter saído desse erro pela mão de Aníbal Machado e Carlos Drummond de Andrade a quem fiquei devendo noções menos confusas de literatura moderna e do movimento que se esboçava. (*BM*, 197)

Dentre os aspectos de interesse no trecho, figura por certo a expressão “livros analógicos”, com a qual o memorialista refere as obras decadentistas lidas na época. Nava não a define, deixando o campo aberto para as suposições. Uma delas aponta, justamente, para as afinidades do movimento com o simbolismo - a julgar pelas palavras usadas pelo próprio escritor, como já referido, para definir a poesia de Rimbaud, simpática a certa “emoção analógica” dependente de uma aguda sensibilidade sinestésica. Se pelo termo

²⁵² *História Social da Arte e da Literatura*, op. cit., pp. 912-4.

“analógico”, aplicado ao decadentismo, Nava pretende manter, na essência, esta mesma acepção, pode-se supor que o jovem, à época, identificava com razão uma das importantes intersecções entre as duas correntes. De fato, a ficção decadentista atrai-se por esta mesma dimensão sensorial, alçada, por vezes, a extremos – levando Des Esseintes, por exemplo, a uma espécie de febre dos nervos, decorrente de uma hipersensibilidade da qual, ao mesmo tempo, goza e padece. Nava menciona ainda, na passagem, em “erro” do qual teria saído “pela mão de Aníbal Machado e Carlos Drummond de Andrade”. O equívoco teria a ver com outra confusão, desta vez entre decadentismo (aliás, “livros analógicos”) e modernismo (aliás, à época, “futurismo”). Por trás desse “erro”, entretanto, parecia haver um acerto – ou, pelo menos, um sentido, como se depreende de outro trecho do mesmo volume das *Memórias*. Nele, o escritor relembra o seu primeiro contato com Drummond, a quem já admirava por ter lido, na revista *Radium* – “*órgão oficial* do Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte” – um “pequeno conto”, de sua autoria, chamado “Rosarita”. O texto era dedicado a Álvaro Moreyra, “notação de importância”, diz o memorialista, “porque já mostra, em 1921, o Poeta ligado ao diretor do *Paratodos* que, à sua maneira, foi dos nossos primeiros órgãos modernistas.” Dito isto, Nava tenta descrever o contraste entre o periódico bem comportado da Faculdade e a colaboração de Drummond:

Ora, dentro desse ramilhete de rosas, cravos, lírios, agapantos e louros do cientificismo, do conservadorismo literário, do academicismo mais compassado, da imanência do respeito à Tradicional Família Mineira – o conto de Carlos Drummond surgia como um apanhado de flores de urtiga. Queimando e dando coceiras. Na forma, seria alguma coisa huysmansiana,

wildiana, lorrainiana e *fin-de-siècle* – o instrumento mais à mão para protestar contra o parnasianismo, o imobilismo, o sonetismo que curarizavam o Brasil. (...) Mas a importância histórica do trabalho de Drummond está na sua audácia, no seu desrespeito ao *consentido*, ao *consagrado* em Belo Horizonte e em Minas – quando aparece com uma produção inçada de paradoxos, onde se consome champanha, absinto e cocaína, onde se cuida de cabarés, da beleza nascendo da luxúria, do estupro duma menininha branca por adolescente negro – por sinal que chamado Crispim. Em suma – provocação, desafio à delicadeza da cidade – provocação e desafio que podemos pôr como marco inicial do Movimento Modernista em Minas. Era julho de 1921. (*BM*, 70)

Como já se adiantou, o trecho deixa entrever o quanto, na visão de Nava, o “erro” da passagem anterior contém de acerto. O decadentismo, com o seu desrespeito ao “consagrado”, tanto em nível comportamental - no conteúdo de afronta à moralidade burguesa, encarnada pela “Tradicional Família Mineira” – quanto literário – na rebelião contra “o parnasianismo, o imobilismo e o sonetismo” – agiria na mesma contracorrente do modernismo. Confundir ambos, portanto, consistiria no mesmo tipo de acerto daquela solidariedade entre modernismo e simbolismo, identificado pelo memorialista, como visto, na mesma época. É claro que esta associação *em negativo* não serve para nivelar os movimentos, donde a constatação de “erro” mencionada no excerto. Por outro lado, numa época em que a frase de Aníbal Machado sintetizava bem o espírito dos modernistas mineiros – “Todos sabiam o que não queriam. Ninguém sabia o que queria” (*BM*, 219) – esta aproximação em negativo não era pouca coisa. Isso explica por que, não obstante as

diferenças melhor discerníveis tempos depois, Nava tome a *Paratodos*, de Álvaro Moreyra, apesar de fortemente embebida num ambiente *fin-de-siècle* afrancesado²⁵³, como um “dos nossos primeiros órgãos modernistas”, “à sua maneira” (e o matiz é importante). O mesmo vale para a colaboração de Drummond – aliás, “Crispim”.²⁵⁴ Tomá-la como “marco inicial do Movimento Modernista em Minas” pode ser, a rigor, um exagero, talvez encorajado pela força do futuro nome ilustre da corrente literária. Mas, para um ambiente de definições e alinhamentos em negativo, tais associações teriam o seu grau de acerto. O fato de ser possível divisar nas *Memórias* inflexões decadentistas mais ou menos claras sugere, como se pretenderá demonstrar a seguir, algo mais do que uma comum eleição de antagonistas. O universo literário próprio a esta corrente comunica-se também, *positivamente*, à prosa de Nava.

II

Também as *Memórias*, mais de sessenta anos depois da publicação do conto de Drummond, apresentam a sua porção “Rosarita”. Trata-se do trecho final de *O Círio-Perfeito*, certamente o mais cifrado e polêmico de todo o conjunto, no qual aparece a estranha figura do Comendador.²⁵⁵ O modo como Nava define os dois universos é, por si só, sintomático desta coincidência. O texto do jovem poeta seria, “na forma”, “alguma coisa de huysmansiana, wildiana, lorrainiana e *fin-de-siècle*”. O dele próprio, por sua vez,

²⁵³ “Os primeiros escritos de Drummond e o Modernismo”. In: *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, op. cit.

²⁵⁴ Nava ressalta o pseudônimo porque se trata do mesmo nome com o qual o poeta assina uma de suas colaborações n’ *A Revista*, “Faze de tua dor um poema”.

²⁵⁵ Joaquim Aguiar e Antonio Sérgio Bueno já se debruçaram, corajosamente, sobre o intrincado emaranhado de máscaras e alusões sexuais da passagem. Aqui, interessará antes indagar sobre a sua inspiração histórico-literária, o que até certo ponto a conduzirá, como anunciado, ao contexto de “Rosarita”.

lembraria a “porcariada jeanmoreasiana, huysmaniana e wildiana” (CP, 561). A conhecida prática naviana de assinalar, via menções textuais, a ambiência literária de determinados blocos narrativos, reitera-se ainda por outra frase dirigida por Egon ao misterioso amigo: “Nada de decadentismos” (CP, 569)²⁵⁶.

De fato, os traços mais gerais do movimento – eventualmente, até mesmo caricaturais – comparecem desde o princípio desta porção das *Memórias*. O termo “penumbrismo”, por exemplo, com o qual se procurou realçar – e ridicularizar – a atração pela noite no simbolismo-decadentismo bem ilustra o cenário aqui em jogo. Este dado, não à toa, é reiterado por Nava de forma quase obsessiva nas primeiras páginas do subcapítulo, de forma a enquadrá-lo na penumbra característica. “Estava noite fria, úmida, feia, muito escura”, diz o narrador para situar o cenário em que Egon, de frente para “um laguinho ornamental que parecia cheio de tinta preta”, espera pelo amigo. Enquanto isto, um “habitante da noite” é “sorvido pela treva”. A noite paroxística deixa mesmo de ser atributo exterior para invadir o complexo afetivo do médico: “Luto na alma, sentindo o escurão...” (CP, 543) Ainda evocando o conto drummondiano, muito álcool e provocação à moralidade burguesa, sobretudo em âmbito sexual.

²⁵⁶ Talvez possa se incluir, nesta ambientação literária deliberada, até mesmo o pastiche. A descrição do encontro de Egon com um jovem efeminado, na noite carioca, lembra algo da narração de Huysmans no capítulo VI de *Às Avesas*. Confrontem-se os excertos:

“Mal atentou no moço – todo decotado, apesar do frio -, passando rente a ele, perguntando as horas, para sumir, reaparecer depois, pedindo fogo e querendo saber se o Egon morava por ali. Meneava todo gaioso. - Não.

O rapaz esperou um pouco, acendeu devagar seu cigarro e no movimento de parafuso que fizera de contravento, para acendê-lo, roçou o joelho do outro. Tirou uma baforada e devolveu, encostando bem na mão do Egon, como se lhe desse um diamante, uma senha, mensagem e não simples caixa de fósforos.” (CP, 542)

E em Huysmans: “Alguns anos atrás, cruzara certa noite, na rua de Rivoli, com um rapazola de cerca de dezesseis anos, de tez algo pálida e ar finório, sedutor como uma rapariga. Sugava a custo um cigarro cujo papel se rompia, furado pelos cavacos pontudos do tabaco ordinário. Praguejando, esfregava na coxa fósforos que não acendiam; usou-os todos. Percebendo então Des Esseintes, que o observava, aproximou-se dele, levou a mão à viseira do boné e pediu-lhe fogo, polidamente. Des Esseintes ofereceu-lhe aromáticos cigarros de boquilha, depois puxou conversa e incitou o rapazola a contar-lhe sua história”. Cf. *Às Avesas*, p. 101. (tradução e estudo crítico de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Esta adesão a um espírito decadentista, sobretudo na parte final de *O Círio-Perfeito*, chega a revelar, por vezes, traços até então recalcados na caracterização de Egon, *alter-ego* de Pedro Nava nesta altura das *Memórias*. Tentando, na segunda noite de encontro com o Comendador, forçar uma confissão do companheiro, Egon deixa de lado “todo sentimento comiserativo de velhos amigos” para substituí-lo, convenientemente, por uma “batalha”. Nessa luta, diga-se de passagem, terá lugar toda sorte de subentendidos sexuais: “iam viajar e navegar um dentro do outro”; o protagonista provocando “a ponta de florete”; o provocado, desarmado, como a dizer “é aqui, é justo aqui que você tem de colocar a ponta de sua lança” (CP, 568). Mas o essencial é notar o quanto, neste processo, o jovem médico precisa abdicar da sua camaradagem, até então reinante em todos os volumes, para então, bem cinicamente, *experimentar* o amigo, quase transformado numa espécie de cobaia. É na eclosão inesperada deste cinismo experimental que o personagem mais se alinha, nestas páginas, a um Barão de Belfort – aliás, “Belfaguer” é um nome bem próximo a este -, protagonista e *raisonneur* de várias histórias de João do Rio, ou mesmo a Des Esseintes, em especial no capítulo VI de *Às Avestas*. Nele, o dândi chega a encorajar o casamento de um conhecido só para comprovar – como de fato, comprova – a sua aposta no fracasso da união burguesa tradicional.²⁵⁷

Por outro lado, o pastiche naviano também descamba, como de costume, para a paródia. Resumindo ao máximo este rearranjo, pode-se defini-lo como uma *desglamourização* do típico aristocratismo dândi decadente, *à la* Wilde. Nesse contexto, saem a “champanha” e o “absinto” de “Rosarita” e entra a cerveja, tomada aos litros, além

²⁵⁷ A propósito, vale referir este trecho de *O Círio-Perfeito*: “Cê conhece uma frase do Edmundo da Luz Pinto sobre o casamento? Pois nela se diz que nele, casamento, nada pode dar certo porque resulta da união esdrúxula de pessoas diferentes em tudo, tudo, tudo, diferentes de família, diferentes de educação, diferentes de hábitos, diferentes até de sexo...” (CP, 557-8) Em mais uma mostra das intersecções aqui arroladas, Des Esseintes praticamente põe à prova, com a sua respectiva cobaia, a tese citada e referendada pelo Comendador.

de alguma aguardente. Quando, eventualmente, toma-se algo mais sofisticado – no caso, vinho do porto ou *chianti* -, ainda assim o ritual tem lugar num boteco de quinta categoria, criando-se uma descontinuidade entre o cenário e a bebida. Para utilizar a expressão do próprio Nava, sai o bar grã-fino e entre a “coisa popular, meio sórdida, bem canalha...” (CP, 555) Mesmo o linguajar se rebaixa, submetido a um grau de coloquialidade mariodeandradina – ou seja, resultando num tipo de brasileirês popular: “- Decerto, nego. Tá ficho. Ondié? quieu tepego.” (CP, 541) O memorialista submete, enfim, aquele padrão de referências europeizado a uma espécie de abasileiramento modernista, criando um espaço literário compósito muito curioso, especialmente quando se especula sobre o que diria a respeito de semelhante combinação o próprio Mário de Andrade, cujas primeiras cartas a Drummond empenham-se, dentre outras coisas, em afastar o jovem da influência de Álvaro Moreyra. Para usar de uma imagem-síntese, capaz de surpreender os termos essenciais desta reconfiguração, este trecho das *Memórias* dramatizam, talvez, o que seria um estranho encontro entre João do Rio e João Antonio.

III

Neste processo de ambientação decadentista, desempenha papel relevante o jogo de espelhos entre Egon e o Comendador. Ambos estão recentemente viúvos, deixam as suas respectivas cidades após a morte da companheira, estudaram medicina e praticaram a poesia bissextamente.²⁵⁸ As próprias falas de cada um dos personagens, em alguns momentos, gozam de alguma permeabilidade, a ponto de um imputar ao outro frases cuja

²⁵⁸ Joaquim Aguiar compendia estas coincidências biográficas mais amiúde à p. 190 de *Espaços da Memória*, op. cit.

origem parecia, a princípio, bem determinada.²⁵⁹ Esta permeabilidade dos discursos irá estender-se às produções literárias de cada um, o que significa, na prática, a extensão do universo decadentista do Comendador para a prosa de Nava. *Lira Maldita*, o primeiro livro de poemas do personagem, por exemplo, teria sido ilustrado por um certo “Zigomar”, “ao jeito precioso, manieresco e alucinado de um Hugo Steiner-Prag que tivesse sido fecundado pelo traço torturado, luminoso e funerário de um Aubrey Vincent Beardsley” (CP, 550). Ora, em *Beira-Mar* Nava referirá certa “fase Wilde” de seu desenho, influenciada por uma edição de *Salomé* ilustrada justamente por Beardsley – obra “ministrada” ao amigo por Drummond -, originando-se com isso “formas (...) dum manieresco alucinado” (BM, 193). A coincidência, obviamente, é calculada e proposital - e indica a proximidade das produções artísticas de ambos.²⁶⁰ Enriquecendo este quadro de afinidades, o próprio ambiente noturno desta porção das *Memórias* constitui uma contaminação do discurso naviano pelo universo ultrarromântico e decadentista da poesia do amigo maldito.

O mesmo tipo de reversibilidade estende-se ao tema-chave da longa passagem, também parte do temário característico da obra do Comendador. Dentre os seus poemas, figuraria uma certa “Ode à mulher que ficou em Sodoma” (CP, 550), na qual se cantavam os amores “dos casais Verlaine-Rimbaud, Oscar-Wilde-Alfred Douglas e Jean Cocteau-Raymond Radiguet”. Ou seja: o poema canta os amores sodomitas – para usar uma expressão em desuso, sugerida pelo título do poema – dos célebres casais de escritores homossexuais, especialmente os simbolistas e decadentistas. Desse modo, com uma só

²⁵⁹ Cf., por exemplo, a página 561 de *O Círio-Perfeito*, op. cit.

²⁶⁰ Num terreno mais francamente especulativo, pode-se até mesmo aventar-se a hipótese de “Zigomar” constituir uma junção de “Zegão”, uma das variações para “Egon”, e *Beira-Mar*, livro no qual se encontra a descrição retomada no sexto volume.

alusão marca-se o assunto central do diálogo entre os amigos e a ambiência literária das narrativas – do Comendador e, como se pretende mostrar, do próprio Nava.

A dimensão e o caráter da sexualidade nesta parte final de *O Círio-Perfeito* a torna, sem dúvida, um excelente campo de provas para desenvolver, em suas constituintes e implicações, aquele erotismo transgressor mencionado, anteriormente, a propósito do trecho sobre a prostituta Olinda. Especialmente porque, no conjunto das *Memórias*, o episódio do Comendador é aquele no qual o sexo é tratado mais aberta e cifradamente. A contradição tem a sua lógica: nesse terreno, o ato de confessar-se, de *abrir-se*, só pode se dar cifrando, mascarando.²⁶¹ Por isso, Nava refere, à certa altura do trecho, a pretensão do Comendador de “deixar visível de si apenas metáforas, hipérboles e símbolos”, tendo, contudo, aberto “realmente suas veias e sangra[do]” (CP, 568) Trata-se justamente, percebe-se, dessa dinâmica da confissão cifrada, extensível a toda passagem.

Um dos exemplos desta situação vem a ser um curioso conto alegórico narrado, pelo Comendador, ao fim da primeira noite de conversa com Egon. A narrativa consiste numa alegoria do modo como o personagem desfruta do prazer sexual. Na história, inspirada pelo “Bicho Remorso” – “monstro de chumbo” -, um certo “Belfaguer” une-se carnalmente a um “misterioso G-E-O” – “o recém-vindo sorri e se encosta logo, depressa, tão passivo tão doce, dando boca língua saliva doce e ficam os dois naquele êxtase” -, a isto sucedendo-se, entretanto, a morte do “mancebo suscitado pelo monstro de chumbo”. G-E-O ressuscitará e apodrecerá eternamente – “a lua cheia florescendo no céu (...) para um instante de harmonia homoelíson, pecado capital e novamente apagar, murchar, morrer, apodrecer e ressuscitar (...), revoada de pombas e arcanjos e novassempremente morrer reviver”. Constrói-se,

²⁶¹ A crítica já apontou para este relativo paradoxo das *Memórias*. Cf. o “Resumo” de Joaquim Aguiar, à p. 12 de *Espaços da Memória*, op. cit.

assim, um ciclo de amor e morte ininterrupto – não fosse o suicídio de Belfaguer - “Como eu – suicidário – me matarei”, conclui o Comendador.²⁶² (CP, 560)

O significado do conto é bastante aclarado por uma passagem anterior, na qual o personagem, pretendendo acumular experiências “eróticas de toda sorte”, declara só haver prazer, neste terreno, quando “este dito prazer desencadeia o remorso de termos infringido qualquer coisa que nos tenha sido inculcada pelos nossos preconceitos, princípios familiares, restos de imposições culturais, religiosas, o caralho...” (CP, 555). Isto explica, ao mesmo tempo, o seu relativo desinteresse pela heterossexualidade – apesar de o Comendador ser “louco por mulher”, “fodia sem alegria” (CP, 547) – e a atração pela homossexualidade, conforme deixa claro a alegoria. Aceitar o teor de desafio de uma relação homossexual, seguindo o raciocínio do amigo de Egon, alimenta o próprio prazer – e a sua necessária contraparte, o remorso. Trata-se, pois, de uma dependência mútua: suprimir um equivale a suprimir o outro.

Esta concepção de amor tem bem a sua fonte baudelairiana, extensível ao decadentismo *fin-de-siècle*. Para ele, como lembra Arnold Hauser, “o amor é a essência do proibido”: “*faire l’amour c’est faire le mal*”, pontifica o poeta francês.²⁶³ Desenvolvendo este princípio, para o crítico o “satanismo romântico” do escritor “transforma o próprio pecado numa fonte de lascívia”. Estender esta conclusão à alegoria do Comendador, entretanto, não será completamente exato. Nela, o pecado guarda ainda muito de sua carga

²⁶² É impossível não fazer uma associação biográfica, neste aspecto, com o próprio Nava. O escritor, ao escrever estas páginas, também já era “suicidário” – havia redigido, ao fim dos anos 70, uma carta endereçada a poucos amigos, aos quais dava orientações para o seu sepultamento. A tragédia iria se concretizar na noite de 13 de maio de 1984. Do ponto de vista histórico-literário aqui privilegiado, entretanto, convém assinalar o apreço da sensibilidade *fin-de-siècle* pelos “estados psíquicos extremos”, “desde a sensação exaltada, passando pelas nevroses manifestas, até a loucura e o suicídio”. Isto conforme a apresentação de Wolfgang Bader à coletânea de histórias de Arthur Schnitzler, sintomaticamente intitulada *Contos de Amor e Morte*, p. 15. (trad. George Bernard Sperber). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²⁶³ *História Social da Arte e da Literatura*, op. cit., pp. 916-7

religiosa tradicional, conservando-se também, portanto, como uma fonte de arrependimento e punição. Por isto, a definição de Hauser para os “decadentes” – “hedonistas cheios de remorsos, pecadores que se jogaram, como Barbey d’ Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde e Beardsley nos braços da Igreja Católica” – será talvez mais próxima do caso do Comendador. Também aqui, prazer e pecado se atraem e se repelem, refinando ainda mais a ambiência decadentista da passagem – aliás, da lista citada por Hauser, apenas d’ Aurevilly não é mencionado por Nava nas páginas finais de *O Círio Perfeito*.²⁶⁴

A ideia de castigo, correndo paralela à de transgressão, quase parece evocar, no excerto, a conhecida sentença paulina: “o salário do pecado é a morte”. De fato, GEO é condenado, após o gozo pecaminoso, a morrer eternamente, como pagamento de semelhante falta. O próprio ciclo de vida e morte de GEO sugere um ambiente bíblico. Trabalhada em escalas cósmicas, a vida pode equiparar-se ao Gênesis, seguido de “um instante de harmonia *homoeléison*” e do “pecado capital”, depois do qual se dá, justamente, a morte – ou Apocalipse – e com isto o ciclo torturante pode se reiniciar. Ainda explorando as potencialidades míticas e místicas da passagem, o confronto entre Amor e Morte lembra a clássica tensão entre Eros e Tanatos, de poderosa atração sobre a sensibilidade de Nava. Basta referir, a respeito, um trecho de seu caderno de notas, no qual se lê um anagrama, “Etroma”, concebido a partir de um rearranjo das letras das palavras “amor” e “morte”. Ele resume, para o memorialista, “o gênio das duas coisas”: “Tudo é AMORTE”.²⁶⁵

Esta tensão não é tomada como simples mote literário decadentista, adstrito às páginas sobre o Comendador. Ela contamina várias porções das *Memórias*, podendo até

²⁶⁴ Isto, entretanto, quanto à ideia de pecado, ainda sobrevivente e atuante. Quanto a jogar-se “nos braços da Igreja Católica”, nada poderia ser mais distante do anticlericalismo do Comendador.

²⁶⁵ A leitura invertida de “AMORTE” produz, justamente, “ETROMA”. Cf. *O Bicho Urucutum*, op. cit., p. 240.

mesmo ser vinculada, como propõe Nava, ao convívio forçado do médico com a morte e a decomposição. É o que se verifica, pelo menos, nesta passagem de *Beira-Mar*, interessante ainda sob outros aspectos. Naquela altura da obra, o leitor testemunha o impressionante dia-a-dia dos estudantes de medicina com os cadáveres utilizados no estudo de Anatomia:

Conversava-se alegre e obscenamente. Ria-se de tudo – do grotesco dos cadáveres inclusive, das caricaturas simiescas em que o tempo, a putrefação insistente, o ressecamento das extremidades, o capricho dos fungos iam transformando em coisas as figuras de início humanas que manipulávamos. E não era menor agente de transformação a nossa descarga de agressividade às vezes desorelhando, desnarigando, desbeijando, capando os defuntos, fendendo-lhes as bochechas e abrindo-lhes bocarras de gárgula. Ou esvaziando-lhes uma ou duas órbitas. Tudo isto compondo o grotesco com que tentávamos soterrar a noção incômoda e sempre presente da Morte. Entretanto ela estava ali, junto de nós, inexoravelmente DENTRO DE NÓS. Dentro de nós que queríamos nos dar a ilusão do eterno e da perenidade da vida. Era dessa latência sinistra que nasciam nossas reações de alegria brutal. Era esse relento que levava a mim, Zegão, ao Cavalcanti, ao Isador, ao Sá Pires e ao Cisalpino à ânsia pelo prazer, ao relax boçal dos sábados com cervejadas ruidosas, ceias pantagruélicas e priapadas memoráveis com as mulatas de Guaicurus, Oiapoque, São Paulo, Rio de Janeiro. E esse rebolcar, esse atolar, espojar e animalizar-se pedia o contraste que buscávamos em amores de uma pureza impossível – passados entre harpas, astros distantes e luas de luz de pérolas pulverizadas... Pobre de nós – meninos com medo, homens em pânico. (*BM*, 155)

É notável como o trecho desenvolve, em vários níveis, a associação Amor e Morte. Esta última leva, por exemplo, às conversas obscenas. Explica, também, a atração orgiástica dos jovens amigos, gozada em “priapadas memoráveis”. E, por fim, esse “animalizar-se” leva à idealização de “amores de uma pureza impossível”. A ligação entre Amor e Morte, assim, dá-se essencialmente, neste caso, em termos de compensação psíquica, sobretudo pelas contingências da atividade médica. Em outros momentos das *Memórias*, a ênfase é outra. Amor e Morte ligam-se também, no mesmo volume, na própria fruição erótica. A confissão de que o memorialista, dando-se a ver um “*Jack-in-the-ripper* incubado”, confundia o prazer carnal com a prática da dissecação, surpreende esta outra natureza, para adotar o neologismo naviano, de “Etroma”. A alegoria do Comendador funciona, até certo ponto, como um complemento desta faceta. Na história, não é a Morte que leva ao Amor, mas o Amor que leva à Morte. Em suma, esboçando-se muito esquematicamente a dinâmica Eros e Tanatos da obra, verificam-se neste âmbito ao menos três modalidades principais, mostra de sua complexidade e recorrência. Ela reveste-se, enfim, das qualidades de compensação, fruição e punição, fazendo daquela espécie de remorso hedonista, associado por Hauser ao decadentismo, um dado de notável abrangência na obra.²⁶⁶

²⁶⁶ Esta abrangência explica, por exemplo, o fato de um dos primeiros estudos sobre as *Memórias* analisar justamente esta dinâmica, privilegiando, contudo, uma abordagem literária psicanalítica. Cf. *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava*, op. cit. Mais especificamente, registre-se que o livro de Campos, na p. 144, consigna uma impressão bem afim à hipótese aqui apresentada: “Nas passagens ligadas à morte, os textos de Nava estão impregnados do mesmo clima decadentista que inspirou os poetas de fins do século passado”. Ainda em consonância com as ideias delineadas neste capítulo, a autora observa que a “desagregação do corpo (...) tem em Nava um conteúdo sexual”.

IV

O trecho de *Beira-Mar* ilumina o de *O Círio-Perfeito* ainda sob outros aspectos. Em ambos, observa-se uma estranha obsessão pelos meandros da decomposição cadavérica. O “grotesco”, no excerto do quarto volume, é tratado num nível predominantemente clínico – “ressecamento das extremidades”, “capricho dos fungos” -, embora também se insinue um certo expressionismo meio tendente ao humor negro, como na menção às “caricaturas simiescas”. Um pouco da “alegria brutal” dos “meninos com medo” – diante da inexorável morte escarnecendo da “ilusão do eterno” – comunica-se, nesse sentido, à própria narrativa.

Mas é no sexto volume das *Memórias* que este humor negro – não hostil, entretanto, ao sentimento do trágico – se apreende mais claramente. Nele, o narrador descreve mais amiúde o processo decompositivo de GEO, valendo-se para isso de paralelos no mínimo insólitos. O inchaço progressivo o deixa “como um balão”; o estouro das entranhas, pondo à mostra “seus rendengues (...) pendurados como pedaços de pele”, lembra “bandeiras caídas dia sem vento”; por fim, os “vermes”, “baratas” e “moscas” fartam-se das vísceras, semelhantes à “novelada de um talhatele vivo” (CP, 559-560). Forças de atração – como a minúcia descritiva – e repulsão – patente no desvio humorístico meio angustiado – plasman o olhar do narrador sobre o corpo em decomposição, numa mistura de fascínio e horror. Quase se poderia falar, talvez, num olhar demorando-se *voyeuristicamente* sobre o macabro, dadas as comuns forças de atração e repulsão também em jogo no desejo – o polo repulsivo correspondendo, no caso, ao remorso. Sobretudo num contexto no qual Amor e Morte parecem tão emaranhados, a ponto de se confundirem, na fruição erótica deste narrador, procedimentos de aparências tão díspares quanto dissecação e gozo carnal.

Este será, sem dúvida, um dos níveis nos quais a prosa de Nava mais tende a um olhar decadentista. “Eu quero a morte com mau gosto!”, já bradava o estranho eu-lírico de “O Defunto”, poema no qual, provavelmente, o escritor melhor exercitou-se em versos. Esta atração pela *charogne* baudelairiana alastra-se pelas *Memórias* em diferentes contextos, dentre os quais as impressionantes descrições das aulas de Anatomia constituem os exemplos mais claros²⁶⁷. Algo da morbidez esteticizante de Des Esseintes – pensando nas “obras de Barbey d’ Aurevilly”, por exemplo, define-as como “as únicas que apresentavam o começo da decomposição, as nódoas mórbidas, as epidermes pisoteadas e o gosto sovado que tanto apreciava saborear nos escritores decadentes, latinos e monásticos das épocas antigas”²⁶⁸ – espraia-se para a sensibilidade do narrador das *Memórias*. O horror à decomposição mal dissimula um olhar hipnotizado pelo fenômeno, descrito em linhas vivas e minudentes, bem ao gosto do personagem de Huysmans, espécie de síntese-máxima do *ethos* próprio do decadentismo.

V

Desenvolvendo ainda mais as afinidades entre Nava e Huysmans, talvez seja possível estendê-las, ainda mais especificamente, ao plano estilístico, no qual *Às Avestas*, como propõe José Paulo Paes, adianta procedimentos apenas plenamente incorporados na prosa literária anos depois de sua publicação, em 1885. O crítico refere-se à *écriture artiste*, em que se extrapola a “estilística do simbolismo, centrado na sugestão e na vaguidade musicais”, para insinuar uma outra, “antes de índole plástica, visual”, acolhendo “o

²⁶⁷ Outro exemplo impressionante, ainda mais rico em detalhes, é o do primeiro encontro do memorialista com o fenômeno, ainda criança, ao topar com um pequeno mico putrefato. Cf. *BC*, 66-7.

²⁶⁸ *Às Avestas*, op. cit., p. 194.

ornamental como virtude maior do estilo”.²⁶⁹ Por estes parâmetros, logo se vê, por hipótese, a proximidade da prosa naviana, tendente como é ao excessivo e ao pictórico, em relação a tal padrão. As coordenadas de Paes ainda são úteis para matizar a dimensão do simbolismo nas *Memórias*, em cujos volumes, de fato, notam-se menos a “sugestão” e a “vaguidade” simbolistas do que os aspectos aqui filiados à prosa *art-nouveau*, como a nomeia o crítico. Tudo isto, entretanto, fica melhor situado lendo-se a longa enumeração de ocorrências características, no plano do estilo, arrolada por Paes ao longo do romance:

Atente-se para as suas passagens descritivas, nas quais a opulência verbal busca paralelizar a opulência das impressões visuais, com as suscitadas pela Salomé de Moreau; para a exploração da sonoridade de palavras peregrinas ou exóticas, nomes de gemas como “cimófanos” ou “hidrófanos” – bizarras designações latinas de plantas como “Amorphophallus Achinopsis” ou “Encephalartos horridus”; para a incorporação de estrangeirismos ou barbarismos ao vocabulário corrente mercê da dispensa de aspas ou itálicos; para os paradoxos do tipo “deliciosos miasmas” ou “encantadoras corrupções” a espertar de quando em quando a atenção do leitor, rompendo-lhe as associações convencionais de idéias; para os plurais inusitados, a exemplo de “inquietas perspicácias” ou “aléns perturbadores”; para a precisão metafórica dos epítetos, o odor de creosoto chamado de “flor fênica”, Edgar Poe de “cirurgião espiritual”, Ernest Hello de “relojoeiro do cérebro”; para o recurso à alegoria onírica, como no pesadelo de Des

²⁶⁹ “Huysmans ou a nevrose do novo”, p. 22. In: *Às Avessas*, op. cit.

Esseintes com o espectro montado da Grande Sífilis e a flor carnívora do
Sexo.²⁷⁰

É difícil resistir a um exercício por certo meio esquemático, mas não inútil, do tipo “complete as lacunas”, tomando-se como universo, no lugar de *Às Avestas*, as próprias *Memórias*. Todos os itens arrolados pelo crítico, nesse processo, seriam também contemplados pelo estilo naviano. A “opulência verbal” correndo paralela às “impressões visuais” seria bem representada pelo trecho dos azuis do mar carioca; dentre as palavras peregrinas e exóticas, *Beira-Mar* brinda-nos com uma porção delas, então correntes nas aulas de Farmácia do jovem universitário, saudoso “dessa parte do programa porque era a mais poética e favorecedora de evasões” (nomes, por exemplo, evocando “ilhas longínquas: cróton, jaborandi, cade” (*BM*, 283)); designações latinas eventuais também ocorrem, por sua vez, como em “*taraxacum deus leonis*” (*BM*, 284); há também a incorporação de estrangeirismos sem aspas, farta sobretudo em galicismos como “rebondissava”, “enjambando”, “estompavam-se”, arrolados por Antonio Candido;²⁷¹ paradoxos como “lindos tumores” (*BM*, 162) nivelam-se ao huysmansiano “deliciosos miasmas”; plurais inusitados cumprem o seu papel, por seu turno, em “os caminhos já idos dentro dos agoras” (*BM*, 287); a precisão metafórica dos epítetos, especialmente abundantes, está bem representada em “Seu Deolindo granítico e um Doutor Ernâni de pedra (*BM*, 27); o recurso à alegoria onírica, por fim, tem um bom correspondente no “Bicho Insônia” de *Chão-de-Ferro* ou no próprio “Bicho Remorso” de *O Círio-Perfeito*. Tais intersecções, para serem relevantes, devem naturalmente ceder espaço para aquilo que é, também, peculiar às

²⁷⁰ Idem, p. 27.

²⁷¹ *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, op. cit., p. 69

Memórias, que evidentemente não *repetem* Huysmans. E nisto, talvez, o esteticismo *fin-de-siècle* seja, no caso, bastante alterado justamente pela incorporação de uma coloquialidade capaz de arejar um padrão bem simpático a certo preciosismo verbal – ao qual, porém, nem sempre Nava esteve infenso.

Mesmo com tais ressalvas, entretanto, as afinidades são muitas e importantes. José Paulo Paes, após inventariar tais ocorrências, relaciona o narrador de *Às Avestas* aos escritores franceses de fins do século XIX, artistas que, pela “ourivesaria do estilo, forcejavam para tudo exprimir”²⁷². A constatação é útil, mais uma vez, para discutir a prosa de Nava. Afinal, a julgar por Davi Arrigucci Jr., trata-se de uma prosa cujo fim último é agir como uma “matriz receptiva do mundo”. Ela, neste sentido, também forceja “para tudo exprimir”, donde se explica não apenas o seu já examinado pendor enciclopédico, mas também o seu estilo variado e passional. Não será mera coincidência, nessa linha de raciocínio, que Paes, em outro ensaio,²⁷³ vincule esta “prosa *art-nouveau*” precisamente aos dois escritores brasileiros citados, por Nava, como “influências marcantes”: Raul Pompéia e, uma vez mais, Euclides da Cunha. Ambos, de certo modo, também forcejam “por tudo exprimir”. Pompéia, fazendo do Ateneu o seu microcosmo e requerendo, por isto, o necessário redimensionamento da escala estilística.²⁷⁴ Euclides, conforme já referido, fazendo de *Canudos* o ponto de partida de uma visada generalizante – o estilo implicado neste programa. E Nava, enfim, fazendo da própria experiência a fonte de onde emanam as

²⁷² “Huysmans ou a nevrose do novo”, op. cit., p. 28.

²⁷³ “O *art-nouveau* na literatura brasileira”. In: *Gregos & Baianos*, op. cit.

²⁷⁴ Não será por acaso que Pompéia verás, em Machado de Assis, um “escritor correto e diminuído”, algo que explica, também, o porquê de Nava declarar ter demorado a descobrir o seu valor. (Cf., respectivamente, *O Universo Poético de Raul Pompéia*, p. 50. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1992, além da entrevista de Nava concedida a Lourenço Dantas Motta em *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1981, apud *Espaços da Memória*, op. cit., p. 17). Quanto a Des Esseintes, a discrição estilística lhe parece um vício literário abominável, como se depreende, por exemplo, da menção à “linguagem administrativa, incolor, árida” de Stendhal. (Cf. “Huysmans ou a nevrose do novo”, op. cit., p. 22).

referências mais gerais do âmbito da história e da cultura – e a sua prosa funcionando, como se referiu, como “matriz receptiva do mundo”. A grandiloquência eventualmente verificada na obra destes escritores, afinal, liga-se a esta grandiosidade de propósitos, à qual a prosa *art-nouveau*, com a sua variada gama de recursos expressivos, adere simpaticamente.

Aliás, o fato de tanto Euclides quanto Pompéia terem sido, frequentemente, vinculados ao barroco, não configurará ainda outra mera coincidência com Nava: a “volúpia do ornamental”²⁷⁵, aproximando-os, encoraja a associação com o movimento. Este impulso estilístico *fin-de-siècle*, como bem assinala Paes, reflete-se em Huysmans, Euclides e Pompéia – e estende-se, reconfigurado, ao modernismo temporão das *Memórias*. Nelas, como se pretendeu mostrar, também é possível rastrear os traços mais gerais do complexo simbolista-decadentista. O fato de o modernismo mineiro, historicamente, participar deste complexo literário de modo bastante receptivo, por certo tem o seu papel na formação do olhar naviano, para o qual a literatura de transição dos séculos XIX e XX constitui uma referência imprescindível. Neste sentido, trata-se de uma prosa, como diz João Alexandre Barbosa a respeito de *Os Sertões*, “entre barroca e finissecular”²⁷⁶, não obstante os seus outros numerosos atributos. Do ponto de vista aqui adotado, a crítica, realçando um dado “barroco” das *Memórias*, terá atenuado, talvez, o que na obra – e na história do modernismo do qual advém, mesmo longinquamente – há de finissecular. Se estes capítulos conseguem, ao menos, fornecer uma pista destes rastros no principal ciclo memorialístico brasileiro, terão cumprido o seu papel.

²⁷⁵ Idem, p. 27.

²⁷⁶ “Linguagem & Realidade do Modernismo de 22”, op. cit., p. 83.

Este papel, entretanto, precisará complementar-se, na seção seguinte, por aquilo que talvez constitua, no texto naviano, as suas pegadas mais características e peculiares. Concedendo-se grande importância, em maior ou menor grau, à representação urbana nas *Memórias* – entrecruzada, sempre, com a concepção muito particular de tempo aí implicada, donde a necessidade, inclusive, de inquiri-la em capítulo independente – tentar-se-á discutir a singular posição de Pedro Nava no contexto modernista, por força de confrontos, mais ou menos frontais, com os seus colegas de gênero e geração (nomeadamente, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade), assim como, mais recuadamente, com a dupla “Marioswald” – na fórmula sintética cunhada em *Balão Cativo*.

IV. “SEGUINDO NO MEU PRÓPRIO RASTRO”

4.1 “O Velho e o Relógio”²⁷⁷

4.1.1 A obra, a sala de visitas e a “biblioteca fabulosa”

No terceiro capítulo de *Balão Cativo*, “Engenho Velho”, lê-se a descrição de um curioso sonho – cujo interesse parece suplantar, em muito, o mero capricho onírico de bibliófilo, a que talvez se reduza, aparentemente, à primeira vista. Valerá a pena, por isto, acompanhá-lo de perto, seguindo o relato integral do memorialista:

Nunca eu tinha visto tanto livro como na biblioteca do meu tio. Do impacto com eles é que deve ter ficado a substância de um sonho que às vezes me visita e inunda daquele contentamento fugaz cuja gratificação é o próprio material que provoca o despertar. É sempre de tarde, duas horas, três, com sol alto que me vejo na sala em que a luz se esbate porque entra por janelas sombreadas das cortinas das mangueiras e das cajazeiras daquele parque onde a peça se contém, não sei em que casa de Belo Horizonte, do Rio ou Juiz de Fora. Mais morre a luminosidade porque não tem onde se refletir senão nos frisos e letras de ouro velho das lombadas. Meu Deus! é uma biblioteca fabulosa que eu não sabia existente naquela residência e que descubro ao acaso de abrir porta nunca dantes percebida. Desço dois degraus, corro para ver minha propriedade (porque tenho a consciência de que tudo ali é meu) e extasio-me diante das estantes atulhadas e cheias de livros. Mais livros empilhados nas cadeiras, nos sofás, em pilhas pelo chão.

²⁷⁷ Dentre os vários títulos cogitados para o volume inicial das *Memórias* – Nava optaria, como é sabido, por “Baú de Ossos”-, constava este “O Velho e o Relógio”. Aproveita-se neste capítulo, portanto, a sugestão descartada pelo escritor – de resto muito ilustrativa da tensão peculiar ao sentido de Tempo – e, por extensão, de História – corrente na obra. Ela parece, portanto, bem conveniente para resumir este tópico do trabalho. Cf. p. 20 de *Cadernos 1 e 2*, op. cit.

Todos encadernados em couro velho. São volumes inumeráveis, de códices quadrados, de rolos com umbigo, de incunábulo da minha altura, dos in-4, dos in-8, dos in-16, dos in-fólio, dos in-jesus... Estendo ávidas mãos mas ao primeiro tomo que tiro, desarrumam-se as estantes bichadas, ruem as pilhas, esfolham-se as encadernações apodrecidas, vou ser soterrado, estou sendo! sob a cachoeira dos pergaminhos, velinos, papéis foscos, papéis lustrosos, gravuras, iluminuras e letras soltas – quando acordo. Fecho os olhos para recomeçar. Inútil. Tenho de esperar semanas, meses, anos, até que o acaso de perturbação visceral específica acorde sua ordenança e empurre do subconsciente sua representação. No caso, gentil. É que existem também as terríveis. Mas... tempo haverá para eu contar outros sonhos. (BC, 207-8)

O que estará, no sonho, em particular evidência? A crer no enquadramento a ele dispensado por Nava, trata-se de um testemunho de seu amor pelos livros – herdado em grande medida do tio, Antonio Salles. A própria epígrafe do subcapítulo – “Leu tudo, sem ordem, sem processo e sem medida” -, depoimento de Viana Moog a respeito de Eça de Queirós (e estendido, pelo memorialista, a si mesmo e ao parente) é de certo modo amplificada pelo trecho, no qual os livros dispõem-se, dada a exuberante fartura de exemplares, também “sem ordem, sem processo e sem medida” (donde estarem “empilhados nas cadeiras, nos sofás, em pilhas pelo chão”). Não é interesse desta análise desautorizar semelhante leitura, de resto abalizada, como se disse, pela própria maneira como a passagem se insere no volume. Mas pode ser útil encará-la mais a fundo, a ponto de deslocar, inclusive, os livros propriamente ditos para um segundo plano.

De fato, há algo tão ou mais presente no sonho do que os livros: afinal, tudo na biblioteca está marcado pelo signo da velhice. Os volumes estão “encadernados em couro velho”, o sol sufoca-se ao contato com o “ouro velho das lombadas”, as obras têm um quê de medieval ou genericamente anacrônico – como os “códices quadrados”, os “rolos com umbigo”, os “incunábulo da minha altura”, os “in-4”, os “in-8”, os “in-16”, os “in-fólio”, sem contar a série, arrolada mais à frente, dos “pergaminhos”, “velinos” e “iluminuras”. O traço é tão geral que não se atém aos exemplares da biblioteca, mas estende-se aos móveis da sala – nomeadamente as “estantes bichadas”, que acabam por ceder à simples retirada de um dos raros tomos.

Tudo está, pois, marcado pelo selo do velho, embora não pareça estar em jogo, aqui, apenas um tipo de velhice. Antes do acidente com as “estantes bichadas”, pode-se identificar uma destas vertentes, qualificando-a, talvez, como o domínio do *antigo*. Os seus principais atributos serão arrolados pelo próprio Nava. Descrevendo os *habitués* da Livraria Garnier, fixa-se um instante nas “botinas prodigiosas” de Lopes Trovão, nas quais se surpreendiam “aquele *quid*, aquele jeitão das coisas pretéritas que um milagre trouxe até nós como elas eram – Pedra Roseta, manuscrito do Mar Morto, abotoaduras de exumado, inscrição etrusca, sapato inteiro de defunto...” (BC, 222).

É precisamente este “jeitão das coisas pretéritas” que caracteriza, num primeiro momento, a biblioteca. Os livros, antiquíssimos, aparecem como por “milagre”, naquele esquecido mundo à parte – e, não obstante, “propriedade” dele, Nava – ostentando uma incrível conservação, dados, de um lado, a passagem dos séculos e, de outro, o aparente esquecimento meio desleixado em que jaziam. Por essa perspectiva, o maravilhamento diante da descoberta não se relaciona, apenas, ao prazer do leitor bibliófilo, mas também ao fato de, naquele insuspeito universo paralelo, as coisas conseguirem manter-se, em

concomitância, íntegras e velhas – como se, para elas, o tempo corresse apenas até um certo ponto, depois do qual o relógio estacionasse benevolmente.

A parte seguinte do sonho, após o acidente, revelará entretanto que este mundo não será tão paralelo quanto parecia a princípio. De fato, nele as coisas não ficam apenas *antigas*, mas também *decrépitas* – e aqui se descobre a segunda vertente da velhice atuante no relato. Aparecem, então, as “estantes bichadas” e as “encadernações apodrecidas” – sinais de que a integridade aparente era bem menor do que se imaginava. A ponto de, ao ruir dos livros e móveis, quase comprometer-se a integridade do próprio Nava, salvo pelo despertar propício.

Causa espécie, portanto, que este despertar propício seja tomado pelo memorialista como um despertar inconveniente (contra o qual, inclusive, chega a fechar “os olhos para recomeçar” o processo, intento “inútil”). Por que, afinal, o que poderia ser perfeitamente descrito como um pesadelo virará, em sua percepção, um “sonho gentil”? De novo, as explicações são várias e não excludentes: o episódio evoca o tio, parente querido – e com ele a época da infância, igualmente querida. Além disso, o gosto do colecionador – especificamente, do bibliófilo – não deixa de sobrelevar, na narrativa, a dádiva de um “biblioteca fabulosa” e particular. Tudo isto é decisivo para a sua fruição prazerosa, embora da perspectiva desta análise – de interesse crítico literário, e não psicológico, veja-se bem – outra explicação seja mais atraente. Para formulá-la, convém depreender, do relato, o que se alça a primeiro e segundo planos.

Ela dialoga, justamente, com a convivência, naquele ambiente, do *antigo* com o *decrépito*. Nava despreza solenemente a parte final do sonho, na qual se revela a existência, na biblioteca, dos perigosos sinais de decomposição ambiente. Eles não parecem impor o menor temor, donde o desejo imediato de voltar a sonhar, uma vez mais, tão logo desperta

são e salvo – como quem vê naquele soterramento coisa de somenos. A ele, interessa somente o “milagre” do *antigo*, patente naquelas obras de repente reais e acessíveis, muitas delas chegando até as suas mãos “como elas eram”, por exemplo, na longínqua Idade Média da qual a maior parte dos volumes parece ter saído. Aquele recinto, por alguma obra do acaso, preserva em alguns dos seus objetos uma integridade inverossímil – e isto já é o bastante para mostrar que o fenômeno, embora não seja regra nem ali, é contudo possível. De modo que, apesar de a narrativa sugerir, aparentemente, a prevalência do decrepito sobre o antigo (pois aquele acabaria por desfigurar, também, este último, não fosse a interrupção do processo pelo conveniente despertar), o enfoque de Nava parece realçar, justamente, a relação inversa: mesmo em meio à decrepitude, persistirá uma renitente antiguidade, cuja resistência à cronologia soterra, parcialmente que seja, a lógica do tempo exterior àquela - por muitos títulos, logo se vê - “biblioteca fabulosa”.

Estas considerações podem se beneficiar da análise de outro trecho das *Memórias*, disposta três volumes depois do relato comentado há pouco. À certa altura do capítulo inicial de *Galo-das-Trevas*, pois, o leitor encontra a descrição de um importante cômodo do apartamento no qual, já octogenário, o memorialista redige a sua obra:

Nossa sala de visitas é peça que estremeço e de que há trinta e cinco anos não deixo mudar móvel de lugar, quadro da parede, miudezas de cima das mesas e dunquerque. Gosto de usá-la pela manhã para passar os olhos nos jornais e inventariar os objetos que encerram recordações amáveis. Nossa Senhora de Guadalupe cortada em madeira leve – cinza e pátina – lembra os dias agradáveis de maio de 1963 que passei na capital do México, onde fiz

amigos, médicos de lá, americanos do norte, travei conhecimento com as pirâmides do Sol e da Lua na fereza de seu aspecto inquietante, com a Cidadela na serenidade, na eurritmia, na cadência, na medida de suas linhas que fazem pensar na Grécia, na Acrópole e no Território de Epidauro. Aliás, essa impressão de *antigo* é dada também pela estrada de automóveis que leva a essas maravilhas da arquitetura arcaica. Ela atravessa campos que lembrariam a campanha romana – não fosse a presença dos cactos – uns, como vara erecta e espinhosa, aspecto esquizotímico; outros, sempre eriçados, plaqueados como bichos antediluvianos ou em moitas polvo como o *maguei*, feitio ciclotímico. Desse maguei se tira o suco que fermenta e dá a *tequila* – aguardente áspera, rija, nobre e altiva como o povo que a consome. Também no Distrito Federal continua a impressão de *antigo* pois sua parte mais velha e barroca lembra Roma. Até nas escavações dessoterrando restos da urbe dos índios. Não há nada mais romano que a praça monumental – El Zocalo – onde ficam a Catedral e o Palácio do Governo com suas paredes pegando fogo à pintura incandescente de Rivera. (GT, 36)

Entre as duas passagens, tão distantes e diferentes, persiste um forte traço comum: a atração pelo “*antigo*”, cuja grafia originalmente em itálico assinala, de modo sutil, o fascínio do narrador pelo conceito (ou precisamente a intenção de alçá-lo a esta condição, mais ou menos naqueles termos com os quais o define em *Balão Cativo*). Aqui, esta atração é ainda mais evidente – e, para realçá-la, o crítico não precisa, como no caso do sonho, propor um rearranjo hierárquico nos elementos da narrativa, mas tão somente insistir na peculiar articulação entre eles. Assim, iniciando por um inventário dos objetos da sala – num nível marcadamente autobiográfico, como seria natural naquele ambiente doméstico –,

é notável como o relato avança, rapidamente, para um domínio civilizacional. Em outras palavras: a “impressão de *antigo*”, aplicável àqueles pertences “há trinta e cinco anos” imóveis no cômodo em questão, logo amplia drasticamente a sua escala espaço-temporal: a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe evoca, num primeiro momento, a viagem de 1963 à capital do México, mas serve, sobretudo, como via de acesso a outras antiguidades – não só a imediatamente acessível na própria “Cidadela”, mas também, por analogia, às da Grécia e Roma. Mesmo os cactos, cuja presença na estrada de automóveis prejudica a associação dos campos com a “campanha romana”, são logo reincorporados àquela “impressão de *antigo*” pela similitude entre o seu aspecto e o dos “bichos antediluvianos”. E, finalizando o trecho, a mesma impressão ampara-se pela menção às cidades indígenas soterradas. Naquela sala – ou, mais precisamente, naquele modo de olhá-la e concebê-la –, os *antigos* se visitam, beneficiando-se de uma atmosfera propícia à conservação.

Ao contrário da atmosfera daquela “biblioteca fabulosa”, cuja propensão à conservação parece uma dádiva de outra dimensão – à qual, não à toa, só se pode desbravar por uma “porta nunca antes percebida” –, a sala de visitas depende de uma intervenção sistemática de Nava, de modo a criar uma ambiência comparável. Se, no recinto dos sonhos, esta atmosfera parece-lhe natural, no da vigília ela é meticulosamente controlada: “Nossa sala de visitas é peça que estremeço e de que *há trinta e cinco anos não deixo mudar móvel de lugar*” (grifo nosso), diz o memorialista. Em sua percepção, o tempo na biblioteca parece correr a favor do *antigo*, ao passo que, em seu apartamento, ele demanda alguma espécie de freio – sem o qual “os objetos que encerram recordações amáveis” ameaçam conhecer a decrepitude (aqui representada não só pelo desgaste incessante, mas pela simples remoção, alteração ou desaparecimento acidental – também sinais de que o tempo está, afinal de contas, evoluindo como sempre). Por esta razão, a impressão reinante,

ao final da leitura, é de uma estaticidade absoluta pairando naquele cômodo peculiar. Reduzir o movimento ao mínimo inevitável (ou, por outra, restringi-lo a uma introspectiva e reiterada operação evocativa) é a maneira de, numa só operação, afastar o mais possível a *decrepitude* aproximando-se, por outro lado, do *antigo*. “O tempo tem que parar”, parece-nos dizer tudo naquela “peça que estreme[ce]” o narrador.

Por isto tudo, deve ser instrutivo confrontar esta passagem à outra, disposta páginas antes no mesmo *Galo-das-Trevas*. Na oportunidade, Nava protesta, com razão, contra a cada vez mais alucinante e predatória renovação do espaço urbano, com prejuízo, inclusive, de construções de valor histórico e arquitetônico. No essencial, o excerto parece repetir as convicções latentes apreendidas no caso anterior – embora, como se pretenderá mostrar, vigore entre ambos uma sutil e decisiva diferença. Pronuncia-se, pois, o memorialista:

E enquanto nossos arranha-céus não envelhecerem e não adquirirem o sabor de vida e o sabor de morte das velhas casas – NÃO RECUPERAREMOS a poesia das músicas modinhas violões cavaquinhos pianos e cantos do nosso Rio. Nem suas festas batizados noivados casamentos; tampouco o ruído de suas conversas políticas, palestras de velório, de enterro, de cemitério, de jardim público; a voz os gritos os gemidos os choros das crianças meninas donzelas moças velhos; os berros de multidão no Carnaval e nas Copas. Em suma, de tudo que está impregnado no mata-borrão esponja das casas velhas e que nelas se depositou com o tempo – tudo de imprevisível como a sombra das pátinas, de luminoso como o polido dos mármore antigos e belo como o que há de mais belo – adolescência mocidade, Amor Triunfante. (*GT*, 24)

A última frase do texto enseja a impressão de um pensamento saudosista mais tradicional – segundo o qual, no passado, estão guardadas virtudes absolutamente insuperáveis – donde o aspecto um tanto apagado do presente quando comparado a semelhante paisagem arrebatadora. Um pouco desta visão, sem dúvida, confunde-se com a de Nava, embora não sirva para defini-la totalmente. A “sombra das pátinas” (técnica hoje utilizada, inclusive, para fins de envelhecimento artificial de mobiliário) e o “polido dos mármore” (“antigos”, especifica o narrador) respondem por atributos como luminosidade, beleza e, um tanto estranhamente, juventude, sendo portanto compreensível que se forme, a partir disto, uma imagem saudosista mais chã. Ocorre, entretanto, que este passado guarda, também, “os gritos os gemidos os choros” – e não só da juventude compreendida nas “crianças meninas donzelas”, mas também dos “velhos”. Do mesmo modo, à celebração dos nascimentos – “batizados” – irá corresponder a do luto – “enterro”, “cemitério”. As “velhas casas”, afinal, não têm apenas um “sabor de vida”, mas também um “sabor de morte”. E esta conjunção vem a ser, indiretamente, uma tradução daquele “jeitão das coisas pretéritas que um milagre trouxe até nós como elas eram”. Afinal, o que a definição consigna, em síntese, é uma *presença física de uma ausência*. O paradoxo – ou “milagre” – contém, justamente, a combinação entre um “sabor de vida” (comunicado pela presença viva do objeto em questão) e um “sabor de morte” (próprio do que está irremediavelmente ausente). De maneira que, reiterando e reformulando algo já mencionado, o *antigo* interessa a Nava não tanto – ou, pelo menos, não apenas – porque nele teve lugar um modo de vida superior, mas fundamentalmente porque materializa uma combinação milagrosa. Ela será especialmente atraente a um narrador que, em numerosas partes da obra, declara-se “às portas da Morte” (BC, 289) e aterrorizado não só pelo próprio desaparecimento (ao qual, ao invés de um olhar religioso, comiserativo e transcendente, dirige outro, materialista e

mesmo clínico), mas também pela posterior “DECOMPOSIÇÃO” (GT, 29) (em cujas garrafais lê-se muito deste pânico).

Entretanto, não será este o aludido ponto em que as duas passagens ensaiam uma intersecção – relativa e, dependendo do ângulo, enganosa. De fato, em ambos os casos a mensagem, numa dada dimensão, é a mesma: o *antigo* precisa ser fomentado. Quanto a isto, nada a se objetar, pelo contrário. A diferença reside no modo como esta finalidade comum deve, em cada passagem, ser atingida. Na sala de visitas da Glória, este *antigo*, já devidamente conformado, demanda ser conservado – e o tempo, nesse sentido, é uma ameaça; já no tocante aos intermitentes arranha-céus cariocas, ele precisa antes de mais nada ser criado – e o tempo, naturalmente, alça-se aqui à condição de aliado. De modo que, em ambos os excertos, o ponto ótimo, por assim dizer, será sempre o *antigo*: ultrapassá-lo, transformando-o em *decrepitude*, é ruim; evitá-lo prematuramente, substituindo-o pelo efêmero desaturizado, será talvez ainda pior. E, irônica e precisamente por esta concordância fundamental, o primeiro trecho aparentará ser radicalmente contradito pelo segundo. Afinal, enquanto aquele parece bradar algo como “O tempo precisa parar”, este último, nas mesma senda – mas em sentido inverso – responde com semelhante carga passional: “O tempo precisa passar”.

Muito estranhamente, torna-se sensível, já a este ponto da análise, uma presença tão marcante quanto contraditória nesta conflituosa relação com o tempo. De fato, um certo impulso religioso perpassa esta dinâmica – não obstante a vigência, concomitante e paradoxal, daquele já mencionado olhar clínico e materialista. É precisamente por seu filtro, aliás, que se coará esta atração religiosa – patente no “milagre” entrevisto no “jeitão das coisas pretéritas” ou, ainda, nos “objetos velhos” - “sagrados” (CP, 249), para o

narrador. O modo como estas duas instâncias – uma, histórica; outra, supra-histórica – dão-se as mãos (travando, ao mesmo tempo, uma queda de braço) contribuirá para refinar a compreensão da peculiaríssima concepção de tempo própria das *Memórias*.

Onde talvez este impulso religioso se pressinta mais claramente seja, ainda, na descrição da sala de visitas da Glória. O espaço, em si mesmo, já é fortemente ritualizado, com os seus objetos antigos – e, como tal, “sagrados” – servindo unicamente para uma dada qualidade de introspecção, cujo fim último, no fundo, é alhear-se do mundo imediato amparando-se em outro, apenas intuído, como faz, por exemplo, quem reza num templo. Não bastando isto, o próprio modo como se reage ao tempo, naquele recinto, guarda muito da vocação religiosa. Na definição de Mircea Eliade, “lo sacro expresa univocamente esta inspiración antihistórica, esta vocación de anular el apremio de lo ‘siempre nuevo’”²⁷⁸. Ou, dito em outras palavras, o sacro aspira à estaticidade – exatamente como o cômodo do apartamento no qual, “há trinta e cinco anos”, nada sai do lugar, de modo a “anular el apremio de lo ‘siempre nuevo’”. Ambos dizem, nesse sentido, “o tempo tem que parar”.

No caso da religião, entretanto, esta permanência se dará – como se verá, oportunamente, quando da análise de *A Idade do Serrote* – num nível extra-histórico, exterior, portanto, à cronologia. Esta última, nesta lógica, não passaria de uma instância - minoritária e depauperada, aliás - do Absoluto. A estaticidade do sacro, neste sentido, evoca este uno primordial, o qual, ao mesmo tempo, gera e redime a História.²⁷⁹ Em suma, portanto, o movimento da religião é quase o de desprezar a cronologia – ou de, como diz

²⁷⁸ Apud *El Recuerdo del Presente: Ensayo Sobre El Tiempo* (trad. de Eduardo Sadier), p. 184. 1ª Ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.

²⁷⁹ “El tiempo sacro represente la *génesis* el *fundamento* del tiempo histórico por esto lo trasciende y queda apartado de él”. *Idem*, p. 181.

Paolo Virno, “abolir a História” - , reconduzindo-a ao seu diminuto lugar. Esvaziá-la, enfim, como coisa mutável que é (e, como tal, insignificante diante do Imutável).

Coisa muito diversa se processa, nesse nível, com a sala de visitas naviana. Nela, é verdade, bem se discerne o ímpeto religioso de fugir ao tempo. Mas enquanto o sacro o faz pelo vínculo a uma dimensão *exterior* à cronologia, Nava o fará, tão somente, pelo vínculo a um *outro ponto* desta mesma cronologia. A passagem de *Galo-das-Trevas* será bem ilustrativa desta diferença, elevando-a, mesmo, à condição de ironia. Naquele recinto doméstico, há, pois, uma imagem religiosa: Nossa Senhora de Guadalupe. Ela serve para todo tipo de associação: leva à viagem de 1963, à capital mexicana, à Grécia e Roma antigas, às cidades soterradas dos indígenas. Abarca quase tudo, portanto, menos a simbologia que lhe é própria. Vai-se para qualquer época, menos para fora delas todas – como também lhe seria próprio. Pensa-se em tudo, enfim, menos na santa. E a imagem traveste-se, desse modo, de uma sacralidade laica – se é que se pode defini-la nestes termos: é, ainda, *sagrada*, mas não porque despreze o tempo secular, e sim porque, justamente, atua como via de acesso, na ótica do narrador, a uma dimensão privilegiada daquele: o *antigo*.

A esta altura, portanto, já se torna evidente o quanto esta fuga naviana do tempo será não só peculiar, mas sobretudo francamente contraditória. Ela, no fundo, encerra uma concepção temporal – ou, mais amplamente, da própria História – em curto-circuito: pretende-se fugir da cronologia, motor da *decrepitude*, recorrendo-se à própria cronologia, também propulsora do *antigo* – e, como tal, do “milagre” contra aquela degeneração indesejável. Ou seja: a redenção contra o tempo está no próprio tempo, de modo que fugir dele – ao contrário do verificável na religião – incorre, paradoxalmente, em fugir da própria redenção. Em termos menos religiosos e mais filosóficos, é como se, neste processo, a

teleologia – ou, no caso, o *antigo* – também contivesse uma *teratologia* – ou, como se deduz, a *decrepitude*: ambos comungam da mesma substância – o tempo -, cuja manipulação nunca excluirá, de todo, o seu ingrediente teratológico, bem resumido pelas garrafais da palavra “DECOMPOSIÇÃO”, mencionada há pouco. E, assim, redenção teleológica e condenação teratológica fatalmente hão de colidir, numa operação comparável, como se propôs, a um curto-circuito temporal.

II

A “biblioteca fabulosa”, origem das considerações anteriores, estará imune a esta operação de curto-circuito. Pelo menos na ótica do narrador – para quem o episódio ilustra um “sonho gentil” -, aquele ambiente parece especialmente propício, como visto, ao *antigo* – assim como resistente, em grande parte, ao *decrépito*. As horas, naquela sala, evoluem de modo muito peculiar – e, por isto mesmo, muito atraente à sensibilidade naviana. É como se o local, no fundo, se orientasse por um relógio de ponteiros opostos: um deles, correndo em sentido horário, produz o *antigo*; o outro, no rumo *anti-horário*, corrige a *decrepitude* resultante daquele primeiro. Graças a este curioso andamento, o recinto vai acumulando antiguidades, como se finalmente o tempo parasse e passasse no ponto certo, dando corpo, pois, a um modo de harmonizar as duas passagens de *Galo-das-Trevas* – coisa impossível de ocorrer, claro está, fora dos limites daquela “porta nunca dantes percebida”.

Entretanto, mesmo para além destes limites, haverá ambientes mais ou menos propícios a esta concepção temporal de exceção. A sala de visitas na Glória, por exemplo, estando naturalmente submetida ao influxo do memorialista, constitui-se num deles. Ali,

devido a uma operação sistemática e meticulosa, as horas evoluirão, até certo ponto, de modo comparável ao da “biblioteca fabulosa”. Mas não só ali – e, para nossos propósitos, talvez nem sobretudo ali – pode-se vislumbrar semelhante ilusão. As próprias *Memórias*, em sua dimensão estritamente literária – vale dizer, em sua concepção de *tempo narrativo* – produzem algo desta ilusão, como se também fossem orientadas – e, novamente, até certo ponto – pelo mesmo relógio atuante naquela “gentil” ambiência onírica.

De um lado, o andamento da obra parece acelerar-se – “o tempo tem que passar” – a cada incessante movimento narrativo, cujo motor mais característico, talvez, consista no sistemático trânsito entre os quatro eixos fundamentais das *Memórias* – fenômeno já estudado, amiúde, em capítulo anterior. Por isto mesmo, não é o caso de estender-se novamente no assunto. Menos referida até aqui, embora não menos importante, é a tendência contrária – aquela que, guiando-se pelo ponteiro anti-horário, ambiciona um dado grau de retardamento – como se, em termos musicais, impusesse um *scherzando* ao onipresente *presto* da partitura naviana – dizendo, pois, “o tempo tem que parar”²⁸⁰.

Esta lentidão, por certo, terá bastante a ver com a leitura de Proust – cuja narrativa é definida pelo memorialista, bem a propósito, como “intencionalmente demorando e sinuosa” (*GT*, 173). Algo deste efeito – embora não necessariamente pelos mesmos meios – comunica-se à prosa das *Memórias*. Mesmo a variedade de eixos discursivos, se por um lado impõe uma incessante movimentação estrutural, por outro obriga a um também incessante alargamento de perspectivas, donde, pois, uma sinuosa demora, por assim dizer, comparável ao ritmo da *Recherche*. Haverá outros casos, ainda, nos quais a produção deste

²⁸⁰ Maria Luiza Medeiros Pereira, no subcapítulo “O ritmo como aliado”, faz considerações bem afins a estas: “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”. Cf. *Das Aparas do Tempo às Horas Cheias*, op. cit., p. 246.

efeito beneficia-se de recursos mais claramente inspirados no escritor francês. A “superação do transitório pelo duradouro” – ou seja, daquilo que passa (ou transita) pelo que para (ou dura) – dar-se-á na obra do mineiro, segundo Antonio Candido, por meios comparáveis aos da obra-prima francesa:

Como em Proust, a fuga do tempo é compensada pela permanência das estruturas e a recorrência dos detalhes – como quando o olhar de uma bisavó ressurge em dois bisnetos ou a dureza de dona Lourença de Abreu e Mello é retomada pela de sua neta dona Maria Luísa, avó do Narrador.²⁸¹

O tempo que foge, sugere o crítico, pode ser “compensad[o]” pela ilusão de *regularidade* – ou, mesmo, de repetição. Já se mencionou algo do gênero neste trabalho, quando se observou, no narrador, a tendência a descobrir em si mesmo – mas também, em outros casos, nos outros – traços de parentes já mortos (como o andar característico do tio, Ennes de Souza, redescoberto no do próprio memorialista). É neste sentido, aparentemente, que Candido cita o episódio da dona Lourença rediviva em Maria Luísa, como se o “transitório” daquela se revelasse, enfim, “duradouro” na avó de Nava. Esta espécie de reiteração contará, ainda segundo o estudioso, com um correlato no modo de composição do texto. Tome-se, como exemplo, a muito proustiana organização, comum a todo o conjunto - desde o “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo”, de *Baú de Ossos*, até o “FODA-SE. E agora, escute”, de *O Círio-Perfeito-*, em grandes capítulos subdivididos, por sua vez, em intermitentes e sistemáticas alíneas: o fenômeno bem responde pela “permanência das estruturas” corrente na obra, algo propício àquela inserção do durável

²⁸¹ “Poesia e Ficção na Autobiografia”, op. cit., p. 63.

num contexto bastante transitório como o das próprias *Memórias*. “Permanência” e “recorrência” atuam, portanto, como agentes daquele *scherzando* impresso ao inquieto andamento do ciclo, no qual a incessante movimentação narrativa também é atributo sensível.

Tomando como metrônomo o relógio imaginário daquela “biblioteca fabulosa”, as *Memórias* corporificam “algo de sólido e *flo*u ao mesmo tempo, de estático e permanentemente dinâmico a uma só vez”, como as define, com outros propósitos – o que só vem a reforçar a abrangência do processo – o crítico Davi Arrigucci Jr.²⁸² A regularidade advinda da “permanência das estruturas” – bem como da “recorrência dos detalhes” -, ombreando com o dinamismo inerente a esta prosa, produz a sensação de algo *permanente* no *mutável*, culminando naquela conjugação dos polos identificados pelo ensaísta. Seguindo termos utilizados pelo próprio memorialista, é como se, na obra, não se verificasse – pelo menos no mesmo grau – a contingência da ação do tempo sobre a vida: lá, não vamos seguindo “instáveis no instável, móveis dentro do movente” (*GT*, 403), mas “duradouro[s]” no “transitório”, para recuperar Antonio Candido, ou “estático[s]” no “dinâmico”, para reverberar Arrigucci, ou ainda “anti-horários” no “horário”, para retomar os fios deste capítulo – e a reversibilidade dos termos, naturalmente, estará aqui sempre presumida.

A propósito, a metáfora-guia de Arrigucci – os móveis de Alexander Calder aplicados às *Memórias* – pode comportar, quando confrontada ao enquadramento deste estudo, uma reconfiguração significativa. No ensaio em questão, o paralelo entre as obras vincula-se, no entender do crítico, a uma capacidade comum de, a partir de materiais muito variados e pouco nobres, engendrar uma convincente sugestão de vida. Neste processo,

²⁸² “Móvil da Memória”, op. cit., p. 83.

Calder teria, inclusive, levado a extremos a vocação do escultor – a de, “diante da matéria inerte”, produzir “a sugestão de movimento”: não satisfeito, pois, em sugeri-lo, o artista norte-americano, com os seus móveis, o teria mesmo captado “em suas esculturas, tornando-as, no dizer de Sartre, ‘símbolos sensíveis da Natureza’”. Não se trata, portanto, de extrair do dinamismo e da estaticidade uma dada concepção conflituosa de tempo, como vem se delineando neste capítulo – e, neste sentido, os termos utilizados por Antonio Candido, “transitório” e “duradouro”, aproximam-se mais de nosso enfoque -, mas de apreender, a partir destas polaridades, uma comparável vocação artística para a imitação da vida natural:

Nava é também um *bricoleur*, artesão improvisado que mexe com um pouco de tudo e aprendeu pela lenta experiência a trabalhar com os resíduos do passado, com as sobras do tempo e os ossos da família. A grande árvore familiar a que deu vida é uma espécie de móbil da memória – formas fugitivas que imitam de algum modo a Natureza, ao sopro de um Narrador. Será esta talvez sua vitória final sobre a Morte.²⁸³

O trecho apresenta uma sutil, embora decisiva, contradição. É ela, justamente, quem pode redimensionar, ao lado da concepção naviana de tempo aqui privilegiada, o sentido da metáfora-guia de Arrigucci. Fala-se, com efeito, em imitação da Natureza. Mas fala-se, também, em “vitória final sobre a Morte” – como se esta contingência inevitável, característica desta mesma Natureza, não devesse ser aceita com resignação, mas combatida ou contornada “de algum modo”. Desta maneira, a obra oscilaria, por esse

²⁸³ *Idem*, p.111.

ângulo, entre a imitação e a negação da vida natural – ou, para traduzir o conflito numa só expressão, encenaria, mais apropriadamente, uma espécie de correção daquela falha Natureza, propícia à decrepitude. Neste remendo providencial, o que está morto – ou “inerte”, para falar com o crítico – pode de repente mover-se – ou ressuscitar, como ocorre, precisamente, com “a grande árvore familiar a que [Nava] deu vida”. Ou seja: nesta recriação artificial da Natureza – como será, fatalmente, qualquer intervenção artística -, a morte é enfim reversível, donde poder-se falar, aparentemente, em “vitória final” sobre ela.

O tempo narrativo das *Memórias*, tal qual compreendido neste capítulo, estende-se a este quadro. Também ele, guiando-se pelo relógio imaginário da “biblioteca fabulosa”, encerra uma sorte de reação à iminente desaparecimento e desfiguração materiais. Engendra-se, pois, aquela evolução aparentemente estática – ou uma estaticidade dinâmica -, algo, enfim, como uma temporalidade “instável” e “movente”, como é próprio da Natureza, mas redimida - “corrigida”, pode-se dizer -, por uma renitente ilusão de permanência. Nesta correção do tempo – num grau talvez admissível, apenas, no sonho, na sala e na obra – está embutida, certamente, uma peculiar acepção de *natural*: ela não se associa, como reza a derivação semântica mais imediata, tão somente àquilo que é próprio da Natureza. A contradição latente no ensaio de Arrigucci, ao lado destas considerações, são indício claro disto. Neste contexto específico, ao contrário, a ideia comporta uma reação a tudo aquilo que, na vida natural, é perecimento, destruição, deformação, decrepitude. Tais fenômenos, aos olhos do médico-memorialista, parecerão degenerações *antinaturais* – anormais ou patológicas. E o *natural*, nesse âmbito, passará a ser, curiosamente, tudo aquilo que é aceitável ou assimilável como sadio pelo narrador – mesmo quando a Natureza aponte, *naturalmente*, para a direção contrária.

4.1.2 O reto caminho contra a linha reta

Numa das várias passagens das *Memórias* em que o narrador, aterrado, reporta-nos a angústia das noites de insônia, dá-se uma insólita e tocante inspeção, cujo estranhamento colabora para conformar, na obra, um fenômeno de interesse crítico:

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 estearina, da pelica da luva do morto que me assombra desde a meninice em 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 independentemente do tempo repudia o passado e com esse a velhice. Inutilmente porque aquele pedaço de corpo idoso era mesmo meu – meu pé de velho.

[GT, 44]

A velhice – ou a decrepitude, para retomar a acepção mais ampla corrente neste capítulo -, parece, aos olhos do narrador, algo exterior e aberrante – *antinatural*, portanto. Por isto, a sua presença no corpo do protagonista equivalerá, sem tirar nem por, a uma invasão. Ou, para ser totalmente fiel ao excerto, a uma “intrusão” – termo que preserva

justamente a ideia de uma intervenção ilícita, mesmo desleal. Algo comparável, ainda, a uma posse – ou, mais apropriadamente, a uma *possessão*, já que se fala, também, num “espectro” tomando o “vulto” do insone. A impressão está longe de ser casual, inclusive, porque se reitera, páginas depois, ao referir-se “o velho que *tomou conta* de mim” (*GT*, 53, grifo nosso). O decrépito, nesse sentido, subverte a ordem *natural* das coisas e do ser, ordem esta associada, como se lê em *Galo-das-Trevas*, ao que dita a “lembrança”: é neste âmbito, enfim, que as coisas permanecem como deveriam ser.

A sensação de exterioridade, de fato, é um dos traços mais sintomáticos deste estado de coisas. O trecho esmera-se em reforçá-la por diversos meios – como no uso do demonstrativo “aquele ente”, ou ainda na atribuição de uma vontade alheia ao corpo intruso, “que queria ser meu”. A decorrência mais dramática desta impressão é, como se deduz no excerto, a de um “EU” artificial, posticho, sobreposto ao outro, da “lembrança”, este sim autêntico e natural. Deste ponto de vista, a bipartição do sujeito em “Nava” – o que colige, organiza e narra – e “Egon” – o primo fictício objeto das lembranças a partir do quinto volume – assume nova amplitude. Apesar de o escritor filia-la a uma necessidade psicológica – dizer *ele* seria mais confortável do que dizer *eu*, sobretudo em assuntos de natureza confessional²⁸⁴ -, o artifício, encarado de outro ângulo, aponta para uma curiosa espécie de verossimilhança: nesta lógica, dizer *ele*, para referir o *eu* do passado, resultaria mais fiel do que dizer *eu*. Afinal, o “velho que tomou conta de mim” em nada parece, como se constata, com aquele ser rememorado. E, assim, acaba-se por demarcar, por meio do foco narrativo, os limites entre o presente decrépito e o passado *natural*.

²⁸⁴ “Mas, o fenômeno que observei em mim é o seguinte: eu que tinha tendência a esconder certas coisas quando falava em primeira pessoa, sou mais sincero como narrador contando aquilo como se fosse com outra pessoa, de modo que a minha sinceridade aumenta.” *Literatura Comentada: Pedro Nava*, op. cit., p. 15.

Seja como for, é o “velho que tomou conta de mim”, entretanto, quem tem sempre a palavra, do primeiro ao último volume. E será interessante constatar como esta velhice, de algum modo, acaba por “tomar conta” não apenas do presente autobiográfico do narrador mas também, num registro mais abrangente, do próprio espaço público como um todo. Volta e meia, por entre as frestas do passado saudável e natural, imiscui-se a incontornável decrepitude atual – a “escultora da decadência imposta pelo tempo”, “antecessora” da “morte”, na aguda definição cunhada por Nava, em nova e impiedosa autoanálise, à “velhice repugnante” (*GT*, 51). A certa altura de *Balão Cativo*, por exemplo, em meio a uma saudosa recordação da sala de Dona Adelaide, “descansando os olhos do livro e acompanhando os mil braços das palmeiras do jardins do La-Fayette”, insinua-se, à vista do memorialista, a rua Haddock Lobo:

Já foi mais estreita e mais ajardinada. Mas nela ainda descubro prédios do meu tempo. Suprimo os arranha-céus (como quem tira da boca um rote deixando os velhos dentes que entremeiam a peça protética) e restos cariados da rua se apresentam para minha saudade. (*BC*, 208)

Pouco depois, no mesmo volume, depara-se com uma ocorrência semelhante: na oportunidade, relembra-se a “botica” do “Capeletti”, de quem a família, nos idos de 1910, era freguesa. O lugar, narra-nos o autor, era pródigo em “líquidos coloridos”, acondicionados em

vidros azuis, vermelhos, verdes, cor de mel e brancos, cintilando como pedras preciosas dentro da semi-obscuridade de veludo da Farmácia

Capeletti. Seu prédio ainda está lá, geminado ao contíguo, ambos escalavrados, parecendo duas velhas mendigas que se encostam uma à outra para não cair. Cada um tem três portas altas e redondas no alto – fantasmais como as das fachadas de De Chirico. Fui vê-las há pouco tempo. Têm os números 204 e 201. Estão desabitadas e mortas, esperando a picareta e a substituição por um arranha-céu. (BC, 211-212)

Não é difícil identificar as similitudes entre as duas descrições. Na primeira, a paisagem passada é arejada e prazerosa, com direito aos “mil braços das palmeiras dos jardins”, algo comparável, na segunda, à farmácia recuada no tempo, lúdica e colorida, verdadeiro espetáculo cromático. Ainda em paralelo, o quadro presente, na rua Haddock Lobo, apresenta apenas “restos cariados” dignos da “saudade” do narrador (e o mais pouco importa, a ponto de “suprimir” os “arranha-céus”); na botica, por seu turno, realça-se a feição atual da antiga construção, cuja aparência, ao lado da casa contígua, lembraria “duas velhas mendigas encostando-se uma à outra para não cair”, donde o aspecto não apenas mórbido (“estão desabitadas e mortas”), mas também fantasmal (como as fachadas de De Chirico). Ou seja: no passado, estão a cor e o frescor naturais, tudo aquilo que, inclusive clinicamente, remete à saúde normal; no presente, pelo contrário, encontra-se a intervenção patológica dos anos, culminando na avaria dos “restos cariados” ou no abandono moribundo das “velhas mendigas”.

A quem, porventura, tome tais considerações como ocasionais ou mesmo acidentais, pode-se responder recorrendo, inclusive, a outros “conhecidos” com os quais se depara Nava, seguindo em seu “próprio rastro”, ao longo da rua Haddock Lobo. É o caso do “fabuloso sobrado”, “meio em abandono e princípio de ruína”, cujo “extenso sistema de

gradis” o fascina – não sem um senão, entretanto, interposto pelo onipresente “escultor da decadência”: “Pareciam rendas de prata de vestido de casamento, que o tempo foi tornando nas rendas negras numa roupa de viúva”. Logo depois, ocorrência semelhante com o “Instituto La-Fayette”, cujo “palacete escuro dá saudades do antigo, mais recuado, amarelo e branco”. E, desse modo, repõe-se a oposição mencionada: no passado, cores vivas e celebração da vida (o “amarelo e branco” do Instituto, o “vestido de casamento” dos gradis); no presente, dupla ausência, cromática e vital (na “roupa da viúva”, no palacete agora “escuro”). A decrepitude, sob a forma progressiva e generalizada da falência orgânica, estende-se impiedosamente.

Por tudo isto, olhar o “pé de velho” e olhar a cidade não serão, em suma, operações tão divergentes. Naquela estranha inspeção, o corpo octogenário sugerirá, ao narrador, a lembrança de “cera” e “estearina” (ambos materiais utilizados na fabricação de velas) – assim como, numa imagem ainda mais direta, da “pelica da luva do morto” em Belo Horizonte. Em sua sugestão de decrepitude – e mesmo de morte, da qual aquela acaba por ser, neste processo, uma espécie de metonímia -, tais associações conformam uma sorte de *continuum* com as “velhas mendigas”, os “restos cariados”, o “escuro” palacete e a “roupa de viúva” da Haddock Lobo. E, se isto é verdade para o presente decadente, também o será para o passado em esplendor. A cor e a vivacidade do jovem Nava - os “olhos alegres”, o “moreno corado” e os “cabelos tão densos” (*GT*, 52) - estendem-se simpaticamente sobre o “amarelo e branco”, o “vestido de casamento” e os “líquidos coloridos” do antigo Rio. Na saúde e na doença, corpo e cidade correm paralelos, em perfeita sincronia. E, sob este ângulo, olhar-se no espelho e olhar pela janela revelam-se, pois, movimentos comparáveis.

Em meio à onipresente decrepitude, entretanto, insinua-se um outro protagonista do cenário contemporâneo – na verdade, em termos técnicos narrativos, o antagonista daquele: o *novo*. Em dois dos trechos citados, ele aparece sob a forma do “arranha-céu”, personagem familiaríssimo – Nava dirá, aliás, “inevitável” (*GT*, p. 19) – do universo urbano, em especial o cosmopolita. Num dos casos, para isolar o pouco que ainda interessa na rua Haddock Lobo – os seus “restos cariados”, como referido -, o memorialista precisa “suprimir” estes edifícios modernos; no outro, quando ainda não são realidade, são contudo iminência – o destino incontornável, por exemplo, da antiga Farmácia Capeletti, “esperando a picareta e a substituição por um arranha-céu”. O seu significado, portanto, oscila entre o da lápide – porque assinala a morte de uma edificação antiga (ou “assassinato”, como prefere chamar as demolições) – e o do corpo estranho – porque equivale, na terminologia empregada, ao “rote”, à “peça protética” artificial “entremeando os velhos dentes” naturais.

Em particular nesta última acepção, é latente a ideia de exterioridade – comparável, a propósito, a um trecho de *O Círio Perfeito*, no qual tais construções, ao lado dos “espigões de cimento armado”, são tomados como obstáculos que “se interpuseram”, diz o autor, “entre o homem e a projeção de seu olhar sobre os confins de sua cidade (*CP*, 260): é como se, no fundo, a “sua” cidade – autêntica e orgânica como os “velhos dentes” – não admitisse, como parte legítima dela, estes elementos postiços e inorgânicos – como a “peça protética”, enfim. Não será mera coincidência se, neste contexto, aceder à lembrança a imagem do protagonista mirando, como coisa alheia, o seu “pé de velho”. Opera-se, de fato, uma inusitada intersecção metafórica entre o *novo* e o *decrépito*, ambos remetendo à lápide, ao corpo estranho, à exterioridade. Nesta perspectiva, os protagonista e antagonista citados revelam-se ilusoriamente opostos.

Na paisagem citadina presente, esta impressão de artificialidade, como seria de se esperar, não será exclusiva do “inevitável arranha-céu”, mas se estenderá, inclusive, ao domínio dos costumes. A culinária doméstica, por exemplo, não estaria imune à generalizada “decadência” imposta pelo tempo, donde as invectivas contra este outro conhecido personagem do modo de vida contemporâneo:

Quem os conhece hoje? Quem? Onde estão? Onde? os fornos d’antanho... Sumiram de todo o litoral, sumiram das grandes cidades, recuaram para o interior, como índios selvagens acossados pelo invasor. No caso, a indignidade dos fogões elétricos, a infâmia dos fogões a gás. O velho forno-lar, o verdadeiro, o genuíno, autêntico – era autônomo, não podia ficar dentro da cozinha, ou da casa. Era um templo à parte, construído fora, no terreiro. (BC, 12)

Nada muito diferente se observa, ainda, prosseguindo-se no itinerário da mesma Haddock Lobo. Nesta rua, ao lado da decrepitude visível no “abandono” e “princípio de ruína” de algumas edificações, ergue-se também uma série de novidades igualmente desoladoras:

Depois da Rua Manuel Leitão, do mesmo lado, vem a Igreja Episcopal cuja construção pretensiosa substitui a do antigo templo que era leve, modesto e alegre como um *cottage* da Virgínia – todo pintado de marrom, varandinha à frente, com colunas brancas. (...) Seguia-se a Escola Doméstica Maria Raithe, sem as escadas da frente que hoje desonram o sobrado outrora

tão genuíno e cuja capela se ganhava subindo a vasta varanda lateral que as freiras suprimiram. (BC, 209)

No primeiro trecho, consta explicitamente uma associação aplicada, em outra ocasião, à “velhice repugnante”: trata-se de equipará-la a um “intruso”, capaz de aviltar a aparência normal do corpo são. O “invasor”, no excerto em questão, está representado pelos “fogões elétricos” e “a gás”, “indignidade” e “infâmia” igualmente “repugnantes”, por assim dizer. As duas novidades tecnológicas – hoje, diga-se de passagem, o seu tanto envelhecidas pela incorporação massiva, por exemplo, dos fornos de micro-ondas, a cujo advento o memorialista não sobreviveu a tempo de incluí-los em sua lista objurgatória – constituem, a seu ver, violências àquilo que lhe parece natural – ou, textualmente, “verdadeiro”, “genuíno”, “autêntico”: o antigo fogão à lenha. Semelhante impressão de invasão (e também, por extensão, de exterioridade e corpo estranho) perpassa toda a transcrição seguinte, não obstante a ausência de menção textual ao fenômeno. Ela, na verdade, revela-se completamente dispensável, tamanha a clareza com que se reitera, por exemplo, na feição “pretensiosa” (algo postiça e afetada; artificial, portanto) do novo templo, antes “leve, modesto e alegre” (“orgânico” e “natural”, poder-se-ia dizer). Ou, para incorporar citação ainda mais decisiva, nas novas escadas da “Escola Doméstica Maria Raithe”, “que hoje desonram o sobrado outrora tão genuíno”. A intervenção presente – “indignidade”, “infâmia” e, agora, desonra – invade, mais uma vez, o “genuíno” de “outrora”. O campo lexical é mesmo sugestivo e bem poderia resumir a polaridade discernível em todas as transcrições, penderes, de um lado, entre o “ora” artificial e, de outro, o “outrora tão genuíno”.

Algo do gênero se observa, num domínio histórico-cultural mais amplo, no trato com a França – aspecto já mencionado, sob olhar diverso, no início do trabalho. Também neste âmbito, o escritor propõe, no fundo, uma espécie de naturalização do uso desta cultura em solo brasileiro (de forma a atribuir à sua diminuição ou decadência, portanto, uma sorte de desnaturação). Uma das linhas de força deste raciocínio consiste, basicamente, em dotar a presença daquele país, nos limites nacionais, de uma longevidade e relevância históricas capazes de transformarem-no em parte orgânica do Brasil. Daí que, por exemplo, aponte o seu protagonismo desde a Colônia, quando as ideias oriundas da “Revolução Francesa representaram parte preponderante nos elementos que levaram à Inconfidência Mineira”, passando-se, então, para o “Primeiro Reinado” e “a vinda de artistas e sábios franceses”, situação ainda mais sensível, diz Nava, no “Segundo Reinado”, tendo aí evoluído a ponto de se poder enxergar, na colônia portuguesa, “uma espécie intelectual e educacional de França tropical” (impressão esta referendada inclusive politicamente, dada a ascensão, no Império, da dinastia Orleans e Bragança), isto sem esquecer-se, século vinte adentro, da contribuição “educativa” desempenhada pelas prostitutas europeias “no bairro, no meretrício”²⁸⁵. Tudo converge, enfim, para que se pergunte, diante da “presença invasora” norte-americana, como se pôde extirpar semelhante influência, cujas duração e sentido a tornam, de uma só vez, natural e benemérita.

Logo se vê como, também aqui, repõem-se aquelas ideias fundamentais acerca do novo e do decrépito. A começar da “presença invasora” norte-americana que, como se pode deduzir, opor-se-á à francesa – por tudo o que se disse, a presença “natural”. E é curioso como, na atribuição desta naturalidade, subtrai-se, deste último caso, o jogo político de poder inerente a ambos os processos – como se ele fosse exclusivo, enfim, do novo poderio

²⁸⁵ “Uma Velha Campanha”, p. 288. In: *A Solidão Povoada*, op. cit.

dos Estados Unidos (aliás, a menção aos ideais da Revolução Francesa expressa, justamente, a faceta libertária daquela cultura – bem como a sua bem-vinda aclimação local na insurreição mineira -, e não os seus igualmente característicos interesses econômico-geopolíticos). Falando-se, ainda, em naturalidade, torna-se também sintomática a tradução do Brasil do Segundo Reinado como uma espécie de “França Tropical”: sob este ponto de vista, a alcunha é um modo de reconhecer, no país europeu, a sua devida *naturalização* em solo brasileiro (exatamente como se faz, em nível individual, com um cidadão estrangeiro posterior e legalmente naturalizado em território nacional).

Estamos, pois, novamente transitando por um campo lexical já familiar. Sugestões de invasão, artificialidade e naturalidade, perpassam todo o raciocínio (e por vezes, de modo explícito, a própria terminologia). Pode-se, com folga, enriquecer este quadro. Comentando, poucas linhas depois, os males advindos da “ignorância da língua francesa”, compara tal supressão, “para uma cultura”, ao que “representa para um indivíduo a perda de um sentido como a visão ou a audição (...)”. Ou seja: a sua longa tradição no país a faz parte inarredável de sua integridade, como os olhos e ouvidos são, por seu turno, partes inarredáveis do corpo sadio – a menos nas aberrações, acidentes ou intervenções cirúrgicas de exceção. Faz todo o sentido, portanto, tratar esta ausência como uma “amputação”, expressão usada, ainda, no mesmo artigo²⁸⁶. O mesmo vale, em texto muito anterior, para o modo como trata a proposta de subtrair, do currículo escolar, a obrigatoriedade do ensino desta língua (a mudança estava em pauta na década de 40, quando foi redigido *Território de Epidauro*, livro no qual aborda a questão): ela seria uma “sugestão criminosa e parricida”²⁸⁷. Tanto o parricídio como a amputação guardam a mesma ideia de alteração

²⁸⁶ *Idem*, p. 290.

²⁸⁷ *Território de Epidauro*, op. cit., p. 139.

antinatural, aberrante e patológica (ou, recuperando-se outros termos afins, a mesma insurgência contra o “genuíno”, o “autêntico”, o normal) – tudo o que, enfim, inspira-lhe o decrépito e, curiosamente, também o novo - pelo menos à luz baça do presente.

Certa vez, temendo o excesso de tempo acumulado sobre si próprio, Pedro Nava declarou, bem ao gosto de seu hiperbolismo, temer explodir. A declaração, coeva à redação das *Memórias*, serve como uma excelente síntese das proposições essenciais deste capítulo. Ela, enfim, condensa a ideia de um tempo que, tendo *passado do ponto*, passa a agir de maneira destrutiva e anômala – passa, portanto, a “esculpir a decadência” em tudo, no corpo (como é o caso da afirmação acima) e, da perspectiva deste estudo, também na cidade, na cultura, na história.

Ponto de vista semelhante ao da anotação pode ser encontrado, em certo sentido, na convicção, de cunho mais imediatamente clínico, de que o homem não deveria passar dos 53 anos²⁸⁸: depois desta idade, a falência orgânica e mental passariam a desempenhar um papel degradante, culminando na “velhice repugnante” cuja presença, poder-se-ia dizer, solapa o *eu* “genuíno”, “autêntico” – expressões caras ao memorialista. Parece haver, portanto, uma desregulação do relógio biológico que, se até então trabalhava para a vida, passa a trabalhar, sorrateiramente, para a morte, o anormal, o patológico.

Nas *Memórias*, não é só o presente biográfico que está mergulhado em decrepitude: a própria História também parece ter ultrapassado, por assim dizer, os seus 53 anos. Tudo se ressent de velhice extrema, decadência e morte, malgrado as calorosas paisagens solares

²⁸⁸ “O homem deve morrer aos 53 anos. Tô certo disso! Assim não se assiste à própria decadência.” Entrevista concedida ao *Pasquim*, edição de 28/8 a 2/09 de 1981, coligida por Raimundo Nunes em *Pedro Nava: Memória*, op. cit., p. 404.

com as quais nos deparamos ao longo da leitura (tão mais solares quanto mais crepusculares se afiguram os dias atuais). Tudo evolui para uma espécie de violência contra o saudável e o natural, perdidos em algum lugar do passado. Não é apenas, pois, o relógio biológico que, sob este ponto de vista, entra numa desregulação anormal, predatória, mas também o relógio da História. Ambos se descolam do ritmo natural e experimentam uma sorte de perigosa arritmia, como bem poderia dizer, a propósito, um médico como Nava.

Poderia dizer e, de certo modo, o diz. “Euritmia” – o ritmo cardíaco próprio do corpo são – é uma das propriedades atribuídas, pelo narrador, à capital mexicana (tal qual evocada, no recinto doméstico, pela imagem de Nossa Senhora de Guadalupe). Lá, estando o *antigo* sugerido por toda a parte, experimenta-se uma sensação temporal de permanência, como se o tempo, regulado por uma pulsação saudável, ficasse infenso ao decrepito – o mesmo valendo, por outros meios, para a obra, a sala de visitas da Glória e a “fabulosa biblioteca” onírica. Ali estão o tempo e a Natureza em sua normalidade, isto é, em sua vocação unilateral para a vida: a decrepitude e a morte são eventos estranhos a este natural naviano, assim como, por extensão, a arritmia dos relógios histórico e biológico.

Faz todo o sentido, portanto, que Marta Campos identifique no memorialista, em termos freudianos, uma certa “anuidade” – a saber, a “não aceitação das funções corporais ‘degradantes’ do homem”. Para a ensaísta, a conflituosa relação de Nava com a morte tem menos a ver com medo do fim do que com o da decomposição, donde o interesse da conceituação de Freud – compreensível, no mais, num estudo também interessado em fornecer uma visão psicanalítica do texto²⁸⁹. No presente da velhice em especial, o tempo age, aos olhos do narrador, tão somente como agente da degradação, donde o impulso mais urgente de refreá-lo ou corrigi-lo. Sobressai-se, por isto, a sua “lente aberrante” (CF, 302) –

²⁸⁹ *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava*, op. cit., p. 157. A citação anterior está na p. 132.

e, como tal, patológica, anormal, “inaceitável” em suas iminentes facetas “degradantes”. Andar em linha reta, neste contexto, só irá acirrar tais atributos, todos contrários ao reto caminho. E a euritmia enclausura-se, cada vez mais, naqueles três espaços privilegiados, onde afinal a Natureza, acondicionada em estufa propícia, pode enfim reencontrar - sem redundância e com alguma ironia - a sua vocação *natural*.

4.2 Memorialismo Em Três Tempos

Este capítulo pretende revisitar, ainda uma vez, a tríade dos modernistas que, entre o final da década de 1960 e o início da seguinte, concluem ou desenvolvem os seus livros memorialísticos: trata-se, como se sabe, de Murilo Mendes (*A Idade do Serrote*), Carlos Drummond de Andrade (cujos três livros de poemas seriam reagrupados, posteriormente, sob o título *Boitempo*) e Pedro Nava (com as suas caudalosas *Memórias*, ainda sequer chegadas à metade).

Em se tratando, como se adiantou, de uma *revisita*, nada mais justo do que justificá-la, a fim de não parecer ofício desnecessário ou redundante. Um modo de empreender tal explicação consiste em apreender alguns dos eixos críticos principais com os quais se abordaram tais obras – e contrapor, a eles, o presente ponto de vista. Em ordem cronológica, teríamos, pois, os artigos de Antonio Candido, Silviano Santiago e Wander Melo Miranda.²⁹⁰

O primeiro deles versa sobre o modo pelo qual, nos três autores, opera-se a transformação do dado autobiográfico, de âmbito restrito, em matéria de interesse compartilhado, concorrendo para isto, nos textos em questão, o arranjo, indicado já no título, entre “poesia e ficção na autobiografia”. O segundo, tomando a tendência ao memorialismo e à autobiografia como aspecto importante na prosa literária brasileira da época (Santiago escreve em 1984), propõe, entre outras conclusões, uma oposição entre o texto dos velhos modernistas (ênfase memorialística, atração pela infância, tendência do

²⁹⁰ “Poesia e Ficção na Autobiografia”, in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, op. cit.; “Prosa Literária Atual no Brasil” in *Nas Malhas da Letra* (Rio de Janeiro, Rocco: 2002) e “Imagens de Memória, Imagens de Nação” in *Scripta*, op. cit.

protagonista à inércia, atenção ao clã) e o dos jovens ex-exilados políticos (ênfase autobiográfica, atração pelo passado recente, conclamação à ação política, detenção na figura do narrador-personagem). O terceiro, por fim, vê nas incursões modernistas pelo terreno autobiográfico um rearranjo da propensão histórica do movimento, em suas décadas iniciais – 1920 e 1930 –, em tomar a ideia de *nação* no seu molde político mais convencional, a saber, o da supressão da diferença do sujeito (como já indicaria, segundo o autor, os estudos de um antropólogo como Louis Dumont). Trabalhando tardiamente com um gênero no qual se realça, justamente, a peculiaridade do indivíduo, os escritores introduziriam, assim, um elemento de perturbação no movimento do qual descendem.

A este conjunto de enquadramentos, o presente capítulo pretende juntar outro, cuja exploração, decerto não exatamente inédita, parece entretanto ainda pouco desenvolvida. Trata-se de indagar o modo específico pelo qual se representa, nas obras em questão, o vínculo entre presente e passado. Como ficará claro pelos títulos das seções, esta leitura pretende, também, realçar a imagem do *presente* – além da do passado, mais convencionalmente explorada no memorialismo – nas obras estudadas. Além de empreender esta abordagem relativamente inexplorada, a análise pretende, ainda, romper com a tendência de destacar, nos três autores, um conjunto de características harmônicas, de forma a relevar, sobretudo em relação ao rastro “próprio” de Nava, o que os distingue em suas respectivas empresas memorialísticas no tocante àquele aludido arranjo temporal.

4.2.1 Drummond ou de volta para o presente

Uma impressão geral decorrente da leitura da série *Boitempo* é a de que, curiosamente – dada a sua orientação memorialística –, estamos diante de um universo presente e não de um passado revisitado. Mais do que assinalar um fenômeno, naturalmente, ilusório, talvez importe lembrar que ele se trata de uma ilusão *calculada*. Ou seja: para Drummond, a entrada pelo terreno francamente autobiográfico só pode interessar se, paradoxalmente, o passado parecer ausente, soterrado por um presente impertinente. Esta orientação, aliás, estaria próxima da fruição infantil do tempo, para a qual passado e futuro pouco podem importar – e em consonância, portanto, com aquela faixa da vida privilegiada nos poemas da série.

Não será gratuitamente com toda a certeza, que o poeta dispõe, logo nas páginas iniciais de *Boitempo I*²⁹¹, um pequeno segmento de três poemas, separados dos demais, que funcionam como uma poética da memória, pode-se dizer, tal qual atuante nos textos seguintes. O último destes poemas sobre poética memorialística drummondiana, por assim dizer, é um curto conjunto de quatro versos encimados pelo título “Intimação”:

- Você deve calar urgentemente

As lembranças bobocas de menino.

- Impossível. Eu conto o meu presente,

²⁹¹ Há certa confusão no percurso editorial da série. A edição da Record, de 1989, inclui, a pedido do autor, poemas dos livros memorialísticos *Boitempo*, *Menino Antigo* e *Esquecer para Lembrar*, reunindo-os em dois volumes de nome *Boitempo*. Atualmente, a mesma editora retorna comercialmente à divisão original, da José Olympio, em três livros distintos. Neste estudo, usaram-se como referência os dois volumes autorizados e revistos pelo poeta: *Boitempo I* (2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1989) e *Boitempo II* (Rio de Janeiro: Record, 1987).

Com volúpia voltei a ser menino.²⁹²

O poema é bastante claro no que diz respeito ao que pode ser um memorialismo *à la* Drummond. O diálogo – na verdade, mais parece um monólogo de consciência – opõe os escrúpulos do velho ao impertinente chamado temporão da criança, que pretende tomar a frente do discurso poético, malgrado as disposições em contrário. Desta forma, até onde isto seja possível (e naturalmente, em termos discursivos, trata-se de uma ambição sempre parcial), todo e qualquer resquício de compostura deve ser posto, por parte do poeta maduro, programaticamente em suspenso - processo que, após a resistência inicial, dá-se “com volúpia”. Reforça-se, ainda, e já a partir do título, o pretense caráter irrevogável da “intimação”, mesmo porque – e este é o ponto central da tese aqui defendida – o menino, ao fim do diálogo, já não é mais um ser perdido no passado, que se pode preterir em favor da madurez de bom tom, mas uma injunção do presente, do qual só se pode libertar-se, no limite, com a autoaniquilação. “Eu conto o meu presente”, diz o poeta. Por um acidente dádivoso, fazê-lo, nestas circunstâncias, equivaleria a rememorar, embora nenhum esforço de escavação da memória ou descolamento do presente se impusesse nesta sorte peculiar de “intimação”.

De que modo se constrói um memorialismo fiel a esta poética paradoxal, tendente a solapar a impressão de passado? Não haverá, por certo, fórmula única nem fidelidade total ao programa. Podem-se, entretanto, inventariar, algumas das estratégias dispensadas a dar corpo à “intimação” do “menino antigo”. Boa parte delas extrai-se de um poema como “Ruas”:

²⁹² *Boitempo I*, op. cit., p. 10.

Por que ruas tão largas?
Por que ruas tão retas?
Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.
Não sei andar na vastidão simétrica
impecável.
Cidade grande é isso?
Cidades são passagens sinuosas
de esconde-esconde
em que as casas aparecem-desaparecem
quando bem entendem
e todo mundo acha normal.
Aqui tudo é exposto
evidente
cintilante. Aqui
obrigam-me a nascer de novo, desarmado.²⁹³

Com exceção do “foi regulado” do quarto verso, o tempo verbal empregado, como na grande maioria dos poemas da série, é o presente. “Eu conto o meu presente”, adiantara o poeta, e a escolha verbal, nesse contexto, mais do que adequada, deve parecer inevitável. Nesse memorialismo em que o tempo-chave é o presente, outros recursos ajudam a incrementar a ilusão de imediaticidade almejada – e “imediaticidade”, aqui, deve ser entendida no seu sentido mais cru, a saber, o da exclusão de qualquer mediação entre a

²⁹³ *Boitempo II*, op. cit., p. 129.

matéria poética e a sua tradução em palavras. Deste modo, o filtro adulto deve parecer, o máximo possível, ausente, o que logo se percebe no enquadramento do tema: as ruas, aos olhos do menino pequeno, são “vastidão simétrica implacável”; a variedade de casas, dando a impressão de que aparecem e desaparecem continuamente, figuram uma brincadeira de “esconde-esconde”, aliás o seu tanto aterradora, pois nesse turbilhão “obrigam-[no] a nascer de novo, desarmado”. De mãos dadas a esta imediaticidade, vigora ainda a ilusão do flagrante: o poema não pretende *rememorar* a sensação do menino na cidade grande, mas *flagrá-la*: o evento não é revisitado, mas experienciado. As perguntas que pontuam o poema (“Por que ruas tão largas?”, “Por que ruas tão retas?”, “Cidade grande é isso?”) destinam-se a captar a perplexidade da criança *in loco*, recusando qualquer aparência de filtragem afetiva ou defasagem temporal.

Nesse contexto particular, caberia indagar qual o estatuto de um lugar-comum do gênero: a saudade, frequentemente degradingando em saudosismo. No geral, por uma decorrência natural do programa drummondiano, ela tende ao zero. É claro que, nos poemas, se depreende um tom discretamente enternecido, próprio de quem se entrega “com volúpia” ao ofício de rememorar – e que, nesta atmosfera, resta uma parcela ainda sensível de adesão afetiva ao narrado. Por outro lado, se este narrado recusa-se a conceber-se como passado, esta adesão afetiva não se traduz, propriamente, em saudade. Em outras palavras, se, como já visto, tenta-se suprimir a mediação do ponto de vista maduro, resulta evidente que, por tabela, suprime-se também o tipo de distanciamento sem o qual este sentimento simplesmente não pode se instaurar.

O fato pode ser entendido, de certo modo, como uma extrapolação para o terreno memorialístico de um traço marcante na obra poética anterior a *Boitempo* – e que pode ser resumido pelos emblemáticos versos de “Mãos Dadas”: “*O tempo é a minha matéria, o*

tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente". Dessa maneira, por mais bem fundamentada que esteja a oposição proposta por Silviano Santiago, para quem haveria, na obra de Drummond, um "ciclo robinsoniano" (colado ao presente, atento à diferença, crítico e de amplitude maior, cosmopolita) e um "ciclo *Boitempo*" (referente ao passado, atento à semelhança, pouco problematizador e de amplitude restrita, interiorana), caberia assinalar, nesta comum e, no caso, muito peculiar atenção ao presente e consequente rejeição ao saudosismo, um curioso vínculo entre ambos os ciclos²⁹⁴.

Haverá, em *Boitempo II*, um poema que toma tais considerações em nível extremo. O texto intitula-se, sintomaticamente, "Memória Prévia":

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo

²⁹⁴ "Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade", pp. 38-42. *Ora (Direis) Puxar Conversa! Ensaios Literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Fazendo-se justiça à tese de Santiago, registre-se que o crítico também propõe, no final de seu ensaio, uma mesma inclinação ao "estranho ímpar", em nível existencial e mesmo familiar, como exemplo de unidade fundamental entre os dois ciclos, nos quais haveria, portanto, uma similar atenção e mesmo apologia à diferença.

da exumação

O que ele vê

vai existir na medida

em que nada existe de tocável

e por isto se chama

absoluto.

Viver é saudade

prévia.²⁹⁵

O poema trabalha exemplarmente com um aspecto da fruição temporal própria da infância, já referida aqui, há pouco, apenas de passagem: a sensação de eterno presente. O menino de “Memória Prévia”, ávido por descobrir o sentimento da saudade, precisa *criar* um passado, converter o presente inexorável em “coisas que passam”. A modalidade muito estranha de sensação, decorrente deste exercício, é uma espécie de saudade prévia – ou seja, a projeção do momento presente num porvir longínquo. O menino, em outras palavras, precisa *artificializar* a sensação que, para o escritor, deve ser *natural*: olhar a própria infância como algo remoto, digno de saudade. Tendo o poeta, entretanto, voltado “com volúpia (...) a ser menino”, como reza a poética de *Boitempo*, prescrita em “Intimação”, tanto para um como para outro a saudade só poderia produzir-se, a custo, mediante um artifício caprichoso. E assim o poeta da “vida presente”, dos “homens presentes”, do “tempo presente”, não só rechaça a tentação comum ao saudosismo em ambiente

²⁹⁵ *Boitempo II*, op. cit., p. 13.

autobiográfico, mas chega mesmo a inverter, numa extravagância, os sinais habituais: a saudade não é algo a ser evitado em meio à sua sufocante abundância na maturidade, mas uma sensação cuja exiguidade a torna um ideal a ser desfrutado, no máximo, como potência (“e por isto se chama/ absoluto”). Em *Boitempo*, quem dá as cartas é a criança (é “impossível” [...] calar as “lembranças bobocas de menino”), e o poeta a ela se solidariza, compulsoriamente, na sua ignorância da saudade.

Sendo a infância, pois, o núcleo do complexo afetivo e temporal de *Boitempo*, é natural que a sua influência espraie-se para os mais variados âmbitos, alcançando inclusive o modo de encarar os choques com o mundo. A fortuna crítica assinala, nesse sentido, o quanto o “ciclo *Boitempo*” contrasta com o anterior, marcado pelo que Antonio Candido chamou, num ensaio já citado neste trabalho, por “inquietações” generalizadas. José Guilherme Merquior, por exemplo, enxerga uma ausência de problematização da vida, responsável por uma nova tonalidade na dicção do poeta. É como se, optando-se por um “giro deliberadamente brincalhão”, estivéssemos ante uma “forma risonha dos motivos reflexivos da lírica drummondiana”.²⁹⁶

A tese de Merquior, bastante interessante, comporta entretanto uma ressalva. O poema de abertura de *Boitempo II*, “1914”²⁹⁷, pode embasá-la satisfatoriamente. O longo texto, versando sobre a Primeira Guerra Mundial, divide a visão do menino ante a catástrofe global em três momentos. No primeiro, o evento, dada a modorra da vida paroquial, não parece honrar as proporções que ostenta. Trata-se, pois, de uma “estranha guerra estranha/ que não muda o lugar/ de uma besta de carga”. No segundo, a criança começa a sentir a guerra cada vez mais perto, na “fotos e títulos vermelhos”, e urge tomar

²⁹⁶ Cf. “Notas em função de *Boitempo* (I)”, especialmente pp. 65-69. *A Astúcia da Mimese*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

²⁹⁷ *Boitempo II*, op. cit., p. 10.

partido: “o nulo entendimento/ cede à vertiginosa/ tentação de escolher”. E, por fim, o menino antigo o faz: primeiro, influenciado pelo “moço postalista”, Fernandinho, torna-se germanófilo, opção logo abandonada quando do naufrágio dos navios brasileiros – o que lhe reacende o “velho sentimento da pátria”. As sucessivas mudanças de atitude frente à Guerra, entretanto, cravam-lhe uma lição dolorosa: “Nunca mais reaprendo/ o que é a verdade”.

Como referido há pouco, a fidelidade á poética presentificadora do memorialismo drummondiano será, fatalmente, relativa – e, nesse processo, a adesão ao olhar infantil também será, naturalmente, parcial. Os versos “Nunca mais reaprendo/ o que é a verdade” testemunham, justamente, a presença do adulto olhando-se retrospectivamente. Importa notar, entretanto, o quanto a percepção da criança, neste e nos demais poemas, orienta e mesmo formata a construção memorialística de Drummond (num nível, aparentemente, capaz de isolá-la de outras incursões pelo gênero). E o quanto esta hierarquia temporal, sobretudo, ilumina por contraste o procedimento naviano neste âmbito – objeto prioritário, afinal, deste capítulo.

Diante destas considerações, pode-se enfim explorar o poema mais detidamente: a guerra de *Boitempo*, está claro, não é a guerra de *A Rosa do Povo*. Não apenas por que se tratam, respectivamente, do primeiro e do segundo conflitos mundiais. E, segundo o presente ponto de vista, não por que esteja ausente, nesta memorialística, a inquietude, abundante no clássico de 1945. Mas, fundamentalmente, porque o tipo de inquietação depreendido de cada caso corresponde ora à visão infantil, ora à visão madura. O menino de “1914” não encara a guerra risonhamente. Pelo contrário: ele está diante de algo cuja complexa gravidade o obrigará a rearranjar continuamente a sua visão de mundo, que por fim resolve-se num primeiro contato doloroso com o desencanto: “Nunca mais reaprendo/ o

que é a verdade”. O cômico está, evidentemente, no contraste entre os comezinhos temores infantis e a grandiosidade da História. Mas este cômico fere o leitor e o crítico maduros – e não a criança. Em outras palavras, a inquietação está ali, quase descaracterizada num “giro deliberadamente brincalhão”, aos olhos do adulto, mas verdadeiramente perturbadora para o menino.

O mesmo pode ser dito de tantos outros poemas: “Ele”, “Amor, Sinal Estranho”, “Sentimento de Pecado”, “Exigência das Almas”, “Os Pobres”, “Verbo Ser”, “Fuga” e “Noturno” são apenas alguns deles. Frente à pobreza, à guerra, ao inferno, à mulher, à família ou ao amor, o menino sofre de fato, embora numa escala e modalidade capazes de arrancar, do adulto, boas risadas. Portanto, reformulando-se a tese de Merquior, não estaríamos exatamente frente a uma “forma risonha dos motivos reflexivos da lírica drummondiana”, mas de uma forma infantil destes mesmos motivos, cuja inquietude precisa redimensionar-se para dar corpo à poética de “Intimação”. Aderir ao presente infantil também equivale a aderir, *a sério*, aos seus temores. Eis um dos níveis nos quais fica mais evidente a radicalidade do projeto memorialístico drummondiano.

Podem-se aferir melhor o grau e a natureza desta radicalidade examinando-se, nas *Memórias* de Pedro Nava, alguns aspectos-chave na representação da infância. O período está compreendido entre o final de *Baú de Ossos* e atravessa os dois livros seguintes, *Balão Cativo* e *Chão-de-Ferro*, que se encerra justamente com o céu de Belo Horizonte iluminando, “pela última vez”, “o vulto de um menino, dum adolescente” (CF, 362). É no segundo volume que se narra a viagem do pequeno Nava ao Rio de Janeiro, num feriado de finados, para visitar, ao lado da mãe e das tias, o túmulo do pai. Como sempre ocorre

quando o assunto é morte, o memorialista alonga-se na narrativa, da qual se extraem, aqui, as impressões suscitadas pelo percurso, a pé, até a fachada do cemitério.

Eu teria de repetir esse trajeto tantas vezes com minhas tias, que me ficou do velho logradouro a lembrança incorruptível, contra a qual não prevaleceram as picaretas das reformas nem a avenida do puxa-saco. O largo era cheio de árvores frondosas e de canteiros altos, ao gosto do ajardinamento do Campo de Santana e do Passeio Público. Atravessávamos pela frente da Escola Benjamin Constant (que já fora São Sebastião, antes dos oragos positivistas substituírem os nomes dos santos católicos) e das grandes sombras de galhos e folhas que protegiam sua fachada, sua ponte central, suas doze janelas e os pavilhões assobradados que faziam esquina com Senador Eusébio e Visconde de Itaúna. Ou então, cortávamos pelo meio do Rocio Pequeno e eu nunca deixava de subir as escadas do repuxo para mergulhar minhas mãos na água fresca do tanque – sempre enrugada da que caía de cima, do esguicho, cujo encontro com o vento fazia pulverizações líquidas, que roubavam do sol as sete cores do arco-íris. Do outro lado, junto ao poste cintado de branco, esperávamos o bonde Caju-Retiro. Seguíamos por ruas coloridas, cheias de gradis prateados e beirais de louça: a de São Cristóvão, a Figueira de Melo, a Rua Bela, a Conde de Leopoldina, a praia... Nesse tempo, praia mesmo. Não tinham ainda empurrado o mar para tão longe e ainda não tinham mudado o seu lindo nome para Rua Monsenhor Manuel Gomes. Que monsenhor é esse? meu Deus! que desbancou um de Teus Santos. (BC, 43-4)

Todo o trecho assenta-se numa mescla de dois pontos de vista, a rigor mutuamente excludentes: o do velho memorialista e o do pequeno órfão. Nos termos temporais privilegiados nesta análise, tentam fazer conviver o presente da enunciação e o presente do narrado, com os quais se plasmam os aludidos pontos de vista. Esta ambiguidade às vezes resolve-se em alternância; outras, em fusão. Fica claro, por exemplo, que as invectivas

contra as “reformas”, “a avenida do puxa-saco”, as mudanças de nome tanto da escola São Sebastião para Benjamin Constant quanto, mais à frente, da rua do santo católico para “Monsenhor Manuel Gomes”, pertencem ao olho do Nava maduro, invadindo, por assim dizer, o do menino que perfaz o trajeto. Por outro lado, o relato também não deixa de aderir à sensibilidade infantil – ao presente do narrado -, como fica claro, por exemplo, na menção à brincadeira com a água do tanque, ainda mais atraente, aos olhos da criança, pela interação com a luz do sol e com os esguichos no ar originando “pulverizações líquidas”.

Às vezes, esta alternância de olhares abre espaço para uma interpenetração. As “ruas coloridas, cheias de gradis prateados e beirais de louça” podem atrair, pela exuberância alegre, tanto o olhar do menino quanto o do velho saudoso das antigas paisagens. Ou seja: a face da criança nos anos 1900 – ou do escritor nos 1970 – conta com dois olhos díspares: um, o da infância; outro, o da velhice. A imagem que se forma no texto, a partir desta conjugação Frankenstein (e natural, no caso...) é a de uma impureza fundamental, mediante a qual a criança se nutre da ranzinze do velho e o velho se alimenta da ludicidade gratuita da criança. Portanto, um verso como “Eu conto o meu presente”, para caracterizar o grau de identificação do narrador com o passado do menino, configuraria uma grande impropriedade crítica, pois o seu discurso ostenta, pelo contrário, um contínuo conflito entre instâncias temporais distintas.

Se, na poética memorialística de Drummond, quem pretensamente dá as cartas é a criança, em Nava não restam dúvidas de que é o velho quem orienta o enquadramento da matéria. Uma simples escolha lexical em cada caso testemunha, em alguma medida, a inclinação diversa das duas diretrizes. O poeta discorre, em regra, no tempo verbal do presente; o prosador, no do passado, notoriamente o pretérito imperfeito (“atravessávamos”, “cortávamos”, “seguíamos” etc.). Se no primeiro caso, como já

referido, o olhar é de quem *flagra* um evento, no segundo vigora mesmo a ótica de quem o *relembra*. E, prosseguindo-se com os paralelos, se em *Boitempo* a saudade está interdita pela radicalidade da poética de “Intimação” – culminando na paroxística situação de “Memória Prévia” -, nas *Memórias* ela chega quase a tomar foros de protagonista. No trecho selecionado, por exemplo, não há nada da paisagem atual da cidade que suplante a antiga: os nomes de ruas eram mais belos; as próprias ruas eram mais convidativas; as arquiteturas, mais interessantes; o mar, mais próximo. E o trecho segue sempre nessa toada, culminando – em um excerto pouco posterior ao transcrito – na menção ao velho oceano, “dum azul profundo e oleoso”, “onde se banhavam Dom João e os nossos dois Pedros” e onde, “hoje”, boiam “os saveiros com os defuntos do isolamento de Niterói – pobre lixo humano!” (BC, 44). À saudade rarefeita de *Boitempo* corresponde a saudade concentrada das *Memórias*. Tudo isto pode dar a impressão de que o discurso de Drummond é, em termos de gênero, inovador, e o das *Memórias*, tradicional. A impressão, embora lícita, é falsa, e poderá ser convenientemente desfeita em estágio mais avançado desta análise.

Também não é intenção deste paralelo sugerir que, entre uma e outra empresas memorialísticas, existam apenas oposições. “Negra”, com o seu incisivo flagrante da exploração racial dos anos pós-Abolição (“A negra para tudo/ a negra para todos/ a negra para capinar plantar/ regar/ colher carregar empilhar no paiol [...]”), lembra bastante as porções de *Balão Cativo* dedicadas aos desmandos de Inhá Luísa, avó materna de Nava, em relação às criadas da casa – cujo regime de trabalho ainda era perfeitamente escravocrata. “Os Excêntricos”, com a sua cômica enumeração de seres interioranos desviantes (“Cola duas asas de fabricação doméstica nas costas e projeta-se do sobrado (...). Todas as costelas quebradas”) irmana-se à também cômica porção de *Chão-de-Ferro* dedicada a demonstrar, mediante exemplos do gênero, o “impossibilismo” do mineiro. O costume provinciano de

idolstrar os próceres da cidade está tanto em “Herói” (“E assim, ao apaar, desembarcara na História/ Doutor Oliveira, para nossa glória”) quanto em *Galo-das-Trevas*, volume no qual descreve a louvação dos moradores de Desterro aos munícipes endinheirados. “O Ator”, relatando a cômica e trágica recaptura accidental, por parte do avô do menino antigo, de um escravo fugido – em plena encenação de uma peça na qual o negro encarnava um conde (“Empurrando a uns e outros/ meu avô acode à cena/ e brandindo seu chicote/ (...) fustiga o conde, sem pena”), lembra tantos outros episódios familiares das *Memórias*, como o da sádica vingança do bisavô do narrador, Luís da Cunha, contra o português que se atrevera a cobiçar os cabelos de sua esposa “para fazer postiços” (*BO*, 105).²⁹⁸

A lista poderia estender-se, mas não é o caso. O importante é apreender, nas associações arroladas, uma comum atmosfera de *petite histoire* atravessando ambas as obras, nas quais o registro inventarial e documental, embora submetido a níveis e formatações diversas, constitui um dos traços marcantes das duas empresas memorialísticas. Ocorre, entretanto, que sob a ótica da organização temporal privilegiada nesta análise, emergem mais decisivamente as discrepâncias e não as coincidências.

Pretendendo-se investigar, na obra de Drummond, o livro no qual o ponto de vista temporal mais se aproxima daquele corrente nas *Memórias*, não se chegaria, provavelmente, a *Boitempo*, mas a *Farewell*, coletânea de poemas publicada somente após a morte do escritor – a exemplo de *O Amor Natural*, cuja orientação fescenina talvez o constrangesse, declarando ter perdido, na maturidade, o “bonde da pornografia”. O prefácio de Humberto Werneck ao volume traz informações importantes para uma melhor compreensão do paralelo proposto com Pedro Nava:

²⁹⁸ Os poemas citados encontram-se em *Boitempo I*, op. cit., p. 18 (“Negra”), pp. 23-4 (“Os Excêntricos”), p. 26 (“Herói”) e p. 30 (“O Ator”).

Farewell (...) chegou a ser finalizado pelo autor, que acondicionou, numa pasta azul-claro, as folhas soltas dos originais, datilografadas por ele. Como no caso de *O Amor Natural*, mas não pela mesma razão, optou por adiar o lançamento para depois de sua morte. O título não deixa dúvida de que quis fazer dessa coletânea o fecho de sua produção poética.²⁹⁹

O depoimento evidencia algo decisivo na constituição do ponto de vista de *Farewell*: a vocação intencionalmente testamental, de documento limítrofe entre a vida e a morte. É ela, a morte, ao lado do tempo, a interlocutora preferencial destes poemas – pelo que se depreende, de imediato, uma atmosfera algo naviana pairando os textos. O próprio título do livro, remetendo a um deles, aparenta-se ao “Baú de Ossos” do amigo juiz-forano ou, ainda mais apropriadamente, à despedida da experiência terrena subentendida nos derradeiros *Galo-das-Trevas*, *O Círio-Perfeito* e no inacabado *Cera-das-Almas*, todos eles trabalhando a ideia da própria morte iminente num mesmo símile litúrgico. Desta comum eleição de interlocutores, nascem afinidades marcantes. “A Carne Envilecida” glosa o amor na velhice (“Volta a carne a sorrir, no vão intento/ de sentir outra vez o que era graça (...)/ Mas os dons infernais são novo agravo/ à envilecida carne sem defesa”), num registro bem próximo ao trocadilho “envelhecer – envilecer”, tão caro a Nava. O poema seguinte, “A Casa do Tempo Perdido”, retoma novo motivo naviano: a carga afetiva depositada sobre a moradia familiar (tema reiterado, mais à frente, em “O Peso de uma Casa”, que toma a residência paterna como “sepultura rasa”). Por vezes, por força da proximidade biográfica entre os

²⁹⁹ *Farewell*, p. 11. 9ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006.

escritores, dá-se mesmo uma coincidência de objetos rememorados. É o caso de “Cabaré Palácio” e do poema final, “Zona de Belo Horizonte, anos 20”, ambos registrando paisagens e figuras já familiares ao leitor de *Beira-Mar* ou *Galo-das-Trevas* – inclusive, no caso do primeiro poema, dispensando-se aos cidadãos castos e virtuosos das ruas diurnas da cidade a mesma férrea ironia (“algum Secretário de Fazenda encapuzado/ em hidrófilo sigilo,/ respeitáveis chefes de família respeitabilíssima/ ofertam à madame Olímpia a catlêia de louvor/ que ela recebe ativa e sagrada qual Minerva”)³⁰⁰. “O Segundo, que me vigia”, explicita a comum interlocução, por vezes apenas intuída, com o Tempo e a Morte. Valerá por isto transcrevê-lo:

Implacável ponteiro dos segundos.

Não, não quero este decassílabo.

O que eu queria dizer era:

o segundo, não o tempo, é implacável.

Tolera-se o minuto. A hora suporta-se.

Admite-se o dia, o mês, o ano, a vida

a possível eternidade.

Mas o segundo é implacável.

Sempre vigiando e correndo e vigiando.

³⁰⁰ Em *Galo-das-Trevas*, há um trecho no qual Nava descreve a “descida” dos homens de escol da capital mineira aos lupanares. Curiosamente, assim como em Drummond, a passagem também trabalha, à sua maneira, com a ideia de um “hidrófilo sigilo”: “Outrora, quem chegava noitantemente ao bico onde se encontravam as Avenidas Paraná, Afonso Pena e Comércio dava num mundo de trevas mal rompido aqui e ali por distantes postes de iluminação cuja fraca luz só servia para dar tonalidades azul-negras e verde-escuras à arborização e ao ar – se entranhando, fazendo corpo com ela – tudo de uma densidade tão pesada, tão tátil, tão sensível, tão profunda que tinha-se a impressão – quem a fendia – de ter penetrado num aquário cortado aqui e ali por passantes silenciosos – deslizando como grandes peixes que fugissem. Eram vultos de tabeliães, magistrados, viúvos de respeito, protonotários, coronéis da briosa, senadores estaduais, solteirões virtuosos, vigários bagres – cujos óculos luziam como pires – olhos glaucos de íctios nadando, aparecendo um instante num raio de luz casual e logo sumindo na tinta noturna.” (*GT*, 356-7)

De mim não se condói, não pára, não perdoa.

Avisa talvez que a morte foi adiada

ou apressada

por quantos segundos?³⁰¹

Não há como evitar a associação com um trecho de *Galo-das-Trevas*, constante do impactante capítulo inicial, “Negro”, no qual o narrador, no presente da enunciação, descreve ao leitor a sua sala de jantar e, dentro dela, o relógio que acompanha a família há várias gerações:

Alto, tocando o teto, ereto, certo, preciso, seguro, implacável – meu relógio vermelho bem agüentaria (como o do Príncipe Próspero) confrontar também a Morte e vê-la pichelingue, despojar-me de madrugada minuto e mais minuto. Esvazia o meu haver e aumenta o seu enquanto engrola na boca de sombra seca – Estch’ era teu, agor’ele é meu, estch’ era teu agor’el’ é meu, estch’era teu... (*GT*, 28)

Em *Farewell*, Carlos Drummond de Andrade ajusta o seu relógio, até certo ponto, pelo de Pedro Nava nas *Memórias*. Em ambos, o tempo presente é o da velhice. Não há, como em *Boitempo*, um artifício “voluptuoso” capaz de subvertê-lo em favor de um novo presente infantil. Aqui, o verbo é, mesmo, *rememorar*, e não *flagrar*. O tom testamental projetado sobre a vida em geral e o passado autobiográfico determina, em ambos os relatos,

³⁰¹ *Farewell*, op. cit., p. 101. No mesmo livro: “A Casa do Tempo Perdido”, p. 19; “O Peso de uma Casa”, p. 97; “Cabaré Palácio”, p. 127.

uma comum atmosfera de despedida, devidamente assinalada pelos títulos das obras. Se, em *Boitempo*, a sensação produzida é a de que se vê tudo pela primeira vez, numa emulação literária do eterno presente da infância, em *Farewell*, assim como nas *Memórias*, vigorará a sensação oposta; a de que se vê tudo pela última vez, donde o terror infundido, em ambos os casos, pelo ponteiro dos segundos.

4.2.2 Murilo Mendes ou o presente eterno

Eis o modo como se inicia *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes:

O dia, a noite.

*

Adão e Eva – complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

*

A multiplicação dos pais. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos.

*

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronto a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.

*

(...)

As babás. A noite obscura do corpo. Histórias, parlendas, orações. Etelvina.

Sebastiana.

*

Lili de Oliveira senta-me nos seus joelhos. O fogo sobe no meu corpo.

*

Temporal sobre a cidade. Chuva de Granizos. O arco-íris no morro do

Imperador. (...)

*

“Aussitôt que l'idée Du Déluge se fut rassise”

(...)³⁰²

Como se percebe de imediato, trata-se de uma curiosa versão pessoal do Gênesis bíblico. As experiências autobiográficas mais remotas do protagonista vão se colando, em lances rápidos, aos episódios-chave do primeiro livro das Sagradas Escrituras. Desse modo, os pais de Murilo associam-se a Adão e Eva; o jardim da casa paterna, ao Éden; as frutas do pomar, à “árvore da ciência do bem e do mal”, com o seu respectivo “esboço de serpente”. O dia e a noite primordiais projetam-se, sensorial e metaforicamente, sobre os primeiros estímulos pecaminosos de Eros: daí a menção à “noite obscura do corpo”, à qual se segue, sintomaticamente, o fogo – metonímia da luz – ferindo-lhe a pele ao contato com Lili de Oliveira. Fechando as associações, no trecho escolhido, figura o temporal, em Juiz-de-Fora, lado a lado à referência, na derradeira citação de Rimbaud, ao Dilúvio. Há, na organização do texto muriliano, não apenas constância metafórica, mas também rigor linear. Perfaz-se,

³⁰² *A Idade do Serrote*, op. cit., p. 895.

passo a passo e com as respectivas pontes autobiográficas, o itinerário da Criação ao Dilúvio: separadas luz e treva, surgem o Homem (Adão/ Onofre), a Mulher (Eva/ Elisa), o Éden (jardim paterno), a Árvore do Bem e do Mal (as frutas), a tentação (o esboço de Serpente), o Pecado Original (a consciência das diferenças entre os corpos feminino e masculino, como ocorrera com Adão e Eva e reincidira em Murilo e Lili) e o conseqüente Dilúvio punitivo e purificador, que abre caminho para a continuação da história cósmica e autobiográfica.

Havendo, pois, uma associação tão rigorosa entre os Gênesis autobiográfico e bíblico, pode-se pensar em uma organização temporal algo similar àquela empregada por Thomas Mann em *José e seus Irmãos*, assim descrita por Benedito Nunes:

Como desenvolver a história de José sem aprofundar as suas nascentes bíblicas, e como aprofundá-las sem que o romancista desça, ainda que de maneira irônica e distanciada, como o fez Thomas Mann, à origem da tradição do povo hebreu na aliança com Jeová? Nessa origem, dentro e fora do tempo, temporal e eterno, é difícil separar o mito da História. Pois se a história do povo hebreu começa em Ur, na Caldéia, a sua trajetória mítica principia no jardim do Éden. Esse outro começo recobre o primeiro com a marca de uma origem perene, que o passado mais longínquo não absorve. Qualquer momento posterior da História, como processo de mudança, remontará a esse tempo primordial enfeixado pelo mito, e que subsiste, em estado puro, na tradição religiosa.³⁰³

³⁰³ *O Tempo na Narrativa*, p. 66. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1995.

Murilo Mendes toma a própria origem nos termos em que Thomas Mann dedica à história de José. Em ambos os casos, o presente do protagonista força o relato a uma gênese mítica, “dentro e fora do tempo, temporal e eterna”, na qual “é difícil separar o mito da História”. A associação entre os dois casos, entretanto, não guarda apenas afinidades, mas produz também uma ironia cujo sentido deve guiar a análise daqui para diante. Ela consiste no fato de, no tocante a José, caso em que a associação com o Gênesis parece natural, ela se dê no entanto “de maneira irônica e distanciada”, enquanto no relato de Murilo, quando ela poderia perfeitamente tingir-se de ironia – dada a aparente extravagância do paralelo entre o mezinho fato individual e a cosmologia bíblica – tenhamos uma ausência completa, pelo menos neste nível, deste traço constitutivo do romance alemão. A questão originada deste estado de coisas, capaz de melhor elucidar o estatuto temporal predominante n’ *A Idade do Serrote*, seria indagar, portanto, de que modo a obra evita o efeito irônico que lhe pareceria natural.

Um procedimento-chave neste processo é estender a ressonância mítica do início do livro a todo o conjunto. É tomar o mito, portanto, como o elemento *natural* de apreensão do passado individual, e não como uma passageira extravagância metafórica. A insistência com que Murilo pontua a sua fixação mitológica sugere, por si só, o cunho de generalidade dispensado ao fenômeno. Sobre a cidade provinciana e a sua incitação à evasão, declara haver neste ambiente, como referido em outro capítulo, um convite à “fundação do mito”. A harpista Adelaide, com a sua figura mista de corpo feminino-instrumental, é alçada a um “mitologema”. Por fim, a falta de propensão para os trabalhos triviais, característica do memorialista, dever-se-ia à “mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares”.³⁰⁴

³⁰⁴ *A Idade do Serrote*, op. cit., p. 974.

Reduzir o mito, entretanto, a uma mera deformação do banal, não bastaria para justificar a remissão do protagonista à cena bíblica das origens. É preciso incorporar, neste olhar mitificador, contornos temporais mais complexos e específicos. Leia-se, por exemplo, este comentário do narrador acerca de uma das várias personagens de seus primeiros anos de vida: “Dona Custódia revelou-me sem querer o lado ridículo, o loplop cômico da pessoa humana, ilustrando, entre os mais antigos da série, os tipos bizarros que eu conheceria ao longo da vida”.³⁰⁵ Assim como Adão, a velha senhora também tem um valor fundante: é ela quem apresenta o pequeno Murilo ao ridículo da humanidade. Os demais representantes da “série” – expressão que traz em si uma forte ideia de repetição – não passariam, com todas as suas peculiaridades, de variações do modelo primordial. A personagem goza, portanto, de um estatuto arquetípico, como aliás ocorrerá com todos os seres da infância do poeta. Primo Alfredo será o arquétipo do intelectual; Belmiro Braga, o do poeta; Sebastiana, o do narrador; Isidoro da Flauta, o do músico – e assim por diante.

Não se deve deixar em branco, neste processo, uma aparente impropriedade fundamental: o arquétipo, por definição, deve aplicar-se para todo o gênero humano, e não variar de indivíduo para indivíduo particular – perdendo, pois, o seu estatuto primordial, naturalmente. O que ocorre com Murilo, de certo modo, é algo próximo a isto: ao procurar na própria história pessoal os arquétipos dos seres essenciais de sua vida, o poeta até certo ponto descaracteriza o próprio conceito: submete-o a uma temporalidade restrita, a qual, numa inversão, é que dá origem ao mito. Em outras palavras: sem a vida de Murilo Mendes, Dona Custódia não pode erigir-se em arquétipo de nada. Ou seja: não é o eterno quem determina o temporal, mas o temporal quem inventa o eterno.

³⁰⁵ Idem, p. 930.

Neste ponto, deve intervir na análise a consciência religiosa de Murilo Mendes – que aliás, muito convenientemente, reconduzirá o raciocínio para os motivos bíblicos criacionais. Leia-se, de início, o aforismo 690 de *O Discípulo de Emaús*, livro com o qual o autor estreia na prosa, em 1945: “O homem espiritual ilustra a todo instante o vasto texto da Criação”.³⁰⁶ A cena do Gênesis, portanto, atualiza-se permanentemente, “a todo instante”, na experiência humana. Um dos modos de fazê-lo, por certo, é submeter a experiência do indivíduo às mesmas leis gerais que presidem o Gênesis: se no livro sagrado, por exemplo, o caráter inaugural do dia, da noite, dos bichos e dos elementos estende-se por toda a História, o mesmo caráter de fundação e permanência reproduz-se, segundo a premissa de Murilo, por toda a extensão da vida humana particular. Assim, tomada enquanto *microcosmo*, a experiência humana fatalmente reporta-se à lógica fundante do *macrocosmo*, com todos os relativismos a que tem direito (e, a propósito, poderia intervir o aforismo de abertura do mesmo livro: “O absoluto é o motor de todas as relatividades.”³⁰⁷). Tanto num como noutra cosmo, portanto, o arquétipo configura instância obrigatória num Universo criado por um “Ser infinitamente variado em sua unidade”.³⁰⁸ Submetê-lo à cronologia individual, como faz o autor com Dona Custódia, significa portanto submetê-lo “ao vasto texto da Criação”; reconduzi-lo, pois, ao eterno cuja contingência parece em princípio negar.

O paralelo bíblico, nesse estado de coisas, não atua apenas como *conteúdo* ao qual o texto continuamente se refere *metaforicamente* (pois o procedimento não se dá apenas na abertura transcrita, disseminando-se por todo o conjunto), mas sobretudo como *forma* à qual se reporta *metonimicamente*: sendo *parte* da Criação, a existência individual guarda

³⁰⁶ *O Discípulo de Emaús*, p. 884. Murilo Mendes: *Poesia Completa e Prosa* (volume único).

³⁰⁷ *Idem*, p. 817.

³⁰⁸ *A Idade do Serrote*, op. cit., p. 974.

em si os mesmos impulsos individuais e a mesma sede arquetípica características da cena inaugural das Escrituras. Havendo, pois, uma conaturalidade entre o Gênesis e o indivíduo, a infância, nesse âmbito microcômico e metonímico, corresponderia aos vagidos iniciais do Cosmos no interior do indivíduo. N' *A Idade do Serrote*, ela traz em si os modelos primordiais a serem retrabalhados durante toda a história pessoal do protagonista. Em âmbito temporal, portanto, trata-se de um passado feito presente constantemente; Dona Custódia *permanece* em cada tipo bizarro com o qual Murilo trava contato já na maturidade, assim como Belmiro Braga, em cada poeta, ou Isidoro da Flauta, em cada músico. A infância não revive, aqui, entretanto, enquanto *memória remota*, mas enquanto *presente incontornável*, assim como o Gênesis dá as coordenadas do dia, da noite, do homem, da mulher, do firmamento e dos elementos para toda a História. Em termos mais esquemáticos, a criação origina o Homem que por sua vez origina, “a cada instante, o vasto texto da Criação”.

Eis por que, em Murilo, a associação entre história autobiográfica e gênese bíblica não se tinge de ironia. Na ótica da obra, não há diferença entre a relação aparentemente mais natural de José com o Éden - explorada por Thomas Mann em *José e seus Irmãos* - e a de sua vida com a mesma origem mítica. Se “o homem ilustra a todo instante o vasto texto da Criação”, pouco importa se ele está situado mais ou menos remotamente na linha do tempo, assim como pouco importa o grau de protagonismo desempenhado na história bíblica. “Todo homem é, por direito de filiação divina, cidadão de dois mundos”, diz ainda o aforismo 688 de *O Discípulo de Emaús*, formidável chave para a compreensão de *A Idade do Serrote* a ser referida aqui pela última vez. A divisa explica, numa só frase, não só o porquê daquele Gênesis bíblico misturado ao nascimento do protagonista, mas também a contínua interferência do Eterno no tempo secular, a inexistência de categorias como

grande ou pequeno (sem as quais se apaga o efeito irônico) e a reiterada remissão a uma “origem perene”, na feliz expressão de Benedito Nunes, pontuando toda a extensão narrativa desta peculiaríssima incursão memorialística.

4.2.3 Pedro Nava ou o presente antiquário

Enveredando por caminhos muito díspares, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes chegam, entretanto, a um similar estatuto de passado em *Boitempo* e *A Idade do Serrote*. Esta semelhança fundamental consiste no fato de, em ambos os memorialistas, ele não se configurar como ausência. No limite, tanto um como outro escritor chegam mesmo a confundir passado e presente – seja por uma graça fortuita, na “Intimação” de Drummond, que transforma o vivido em pura presença, seja pela ação do tempo mítico, no caso de Murilo, que submete continuamente a existência a um eterno retorno.

O memorialismo de Pedro Nava contradiz terminantemente a concepção de passado vigente na obra dos dois colegas modernistas. Nas *Memórias*, ele é tomado, fundamentalmente, como ausência. E se Murilo e Drummond podem fazer do passado enquanto presença o ponto de partida da narração – o dado apriorístico a ser reiterado pelo enquadramento dispensado à matéria -, Nava transforma esta similar *motivação*, nos dois casos, na *finalidade* da sua fatura memorialística. Em outras palavras, tomará como *horizonte* o que para ambos é *ponto de partida*. Ou ainda, em termos mais claramente comparativos, se a poética de *Boitempo* caracteriza-se por uma milagrosa reaparição

compulsória do passado no presente, a das *Memórias* caracteriza-se, por seu turno, pela busca desencantada desse milagre.

Antes de prosseguir, entretanto, convém precaver este raciocínio contra um argumento sedutor, mas de procedência ilusória. Um trecho como o seguinte, de *Galo-das-Trevas*, pode apresentar satisfatoriamente a questão:

A gente pensa que a vida sem variações é chavão que não muda e que uma rotina adquirida de existência é espécie de enche-lingüiça. Engano. Não só os dias que se sucedem não repetem nuvem que seja, nem vento, nem mesmo cada anoitecer, tampouco nossos amigos e, em casa, nossa gente. É imperceptível mas é assim e nós também variamos, em obediência ao destino, ao fadário, à deidade, a de cada um, - a *naturam sui corporis* e ao inflexível “recado genético” – onde se inscrevem, em caracteres que ainda não tiveram o seu Champollion, o nosso dia de adolescer, madurar, pensar que estabilizou, ir caindo tão de leve! de repente as brancas, as calvas, as bocas banguelando, a broxura sorrateira – tão paciente quanto moléstia velhice morte todas pacientes, todas seguras da sua hora. E lá vamos, instáveis no instável, móveis dentro do movente. Mas dando-nos ao luxo do tédio pela vida, que parece igual, no seu dia-a-dia sempre diferente, sempre diferente, no sobe desce engrossafina estridente ou surdina *Bolero* de Ravel. Mas dentro da *eternidade* dos seus anos vinte o Egon achava seus dias invariáveis. E como não? Manhã, Santa Casa Ari Ferreira pneumotórax diz trintaitrês minha filha Padre Rolim almoço da prima Diva o Nava. [*segue descrição da rotina*] (GT, 403)

O argumento sedutor a que o trecho pode dar vazão resume-se, pois, na seguinte formulação: se tudo muda continuamente, se a instabilidade é a lei geral do tempo, logo tudo é passado. Aliás, como já referido em outra oportunidade, esta é uma das epígrafes constantes em *Chão de Ferro*, retirada de *Le Lys Rouge*, de Anatole France: “*Le passé c’est la seule réalité humaine. Tout ce qui est est passé*” (CF, 199). Se assim é, também o presente pode ser assimilado pelo passado. E, como em Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, a ideia de uma confusão entre ambas as instâncias temporais também se reafirma no domínio das *Memórias*. A diferença de tratamento temporal entre as obras seria, em suma, ilusória, pois nas três vigoraria uma mesma indistinção fundamental entre passado e presente.

Embora atraente, o raciocínio é falho. Pois se é verdade que tal indistinção pode aproximar, aparentemente, as três obras, também é verdade que esta indicação se dá, em Nava, pelo motivo oposto ao vigente em Murilo e Drummond. Nestes últimos, as duas categorias se confundem porque o passado se converte em presente – donde a impressão fundamental de *permanência* -, enquanto no primeiro o mesmo imbricamento dá-se pelo fator contrário, ou seja, a contínua conversão do presente em passado – donde a impressão fundamental de *ausência*. Nava submete o seu raciocínio à observação estrita do tempo cronológico, enquanto Murilo e Drummond forjam um relato fundado exatamente na subversão das rigorosas leis da cronologia. O trecho de *Galo-das-Trevas* é bastante ilustrativo desta diferença. Nele, ao contrário do que se vê em *A Idade do Serrote*, por exemplo, a *eternidade* é tomada como uma ilusão, e não como uma projeção, teologicamente sustentável, de uma dimensão atemporal divina sobre o domínio humano temporal – como *realidade*, vale dizer. Este tipo de desvio místico-religioso não é só recusado pelo memorialista como também ironizado: a “deidade”, aqui, não responde pelo

nome de Deus, mas de “naturam sui corporis” com o seu “inflexível recado genético”. A vontade divina, portanto, não passa de um acaso biológico, mais ou menos abençoado, mas sempre gratuito e falho. Este tipo de olhar materialista enforma, também, a observação do tempo cronológico, de cujas leis incontornáveis – dentre as quais a existência do “implacável ponteiro dos segundos”, diria o Drummond de *Farewell* – é ilusório e inútil afastar-se.

Na verdade, para ser completamente exato, também esta argumentação carece de maior rigor. Isto porque o fenômeno a que o trecho dá vazão não é, precisamente, o da confusão entre presente e passado. Mais do que isto, o excerto de Nava sugere não o imbricamento das duas instâncias, mas o desaparecimento de uma delas em favor da outra. “Tudo o que há é passado”, diz, afinal, a epígrafe em *Chão de Ferro*. O presente é, em suma, como sugere a passagem, uma ilusão. Isto não chega a ocorrer nem em *A Idade do Serrote*, nem em *Boitempo*. Em ambos os casos, o presente reafirma-se como permanência do passado, num arranjo temporal, portanto, em que um e outro parecem comportar alguma concomitância.

Este tipo de contiguidade dificilmente é admitida nas *Memórias*. E, inclusive, em sentido oposto ao descrito no trecho específico de *Galo-das-Trevas*. Pois, se o passado devora o presente, também o presente devora o passado. A sensação de exílio típica do narrador das *Memórias*, bem como o seu contínuo ofício de inventariar tudo e todos, não proveem de outra circunstância: a urgência de manter acessível à percepção uma aparente imagem de integridade do passado, numa resistência inglória contra um presente devorador. Assim, a tendência maior deste passado e presente devorados e devoradores não é confundirem-se, numa relação de permanência e concomitância, mas anularem-se, num mútuo anseio de destruição e hegemonia.

Voltando, pois, ao argumento original mais enriquecido e, espera-se, fortalecido, o horizonte de Nava constitui, como se adiantou, no ponto de partida de Murilo e Drummond: a relação de permanência e concomitância entre presente e passado. As *Memórias* pretendem perseguir este dado numa dimensão temporal tradicional, sem subvertê-la pelo desvio religioso ou pelo mote literário da dádiva inexplicável. Num projeto como este, logo se pode apreender a atração exercida pelo fenômeno da *memória involuntária*, tratado numa chave proustiana. As ocorrências deste tipo de desestabilização da percepção temporal, certamente não tão numerosas quanto desejaria o memorialista, podem ser sintetizadas por uma das mais célebres, constante do último capítulo de *Baú de Ossos*, “Rio Comprido”. Na oportunidade, o narrador descreve uma excursão ao sobrado de número 106 da rua Aristides Lobo, na qual se concentram as suas mais remotas recordações de infância. O trecho é longo, mas vale acompanhá-lo integralmente:

Custei a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada – não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem. Foi preciso o milagre da *memória involuntária*. Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-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 luares. Foi aquele tumultuar, aquele entrechoque 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 de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa-d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras 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 atraída pela força dum ímã. À luz daquela janela, ao fanal daquela vidraça! (BO, 289-290)

Um primeiro aspecto que chama a atenção no trecho, em comparação ao citado anteriormente, de *Galo-das-Trevas*, é a menção, agora sem tintas de ironia, ao “milagre da memória involuntária”. O símile religioso será empregado, ainda, para descrever o efeito emocional decorrente da súbita restauração do desenho da janela – algo similar a uma “revelação”, “como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de

Damasco”. Não por acaso, esta adoção a sério das imagens religiosas se dá, justamente, numa ocasião em que, como em Drummond e, especialmente, em Murilo Mendes, o passado parece finalmente *permanecer* no presente. Ao mesmo tempo, entretanto, em que ocorre uma aproximação, por esta via, entre os três memorialistas, reafirma-se ainda uma vez, por outro lado, a distância de Nava em relação a ambos. Afinal, se ele pode tratar o fenômeno enquanto *milagre*, isto se explica justamente pelo fato de, para ele, o aspecto configurar uma *exceção*, e não um estado cuja estabilidade pode fundar a narrativa como um todo. Trata-se, pois, de uma repentina subversão das leis do tempo físico – e que como tal se aproxima, aos olhos do observador extasiado, da sensação proporcionada por um milagre.

A ideia de “revelação”, ressaltada no trecho, contém ainda outros aspectos importantes desta dimensão temporal de exceção. Ela sugere, por exemplo, um cunho de novidade inerente ao fenômeno, que assim não se constitui numa simples reaparição do passado, típica de uma mera operação de deslocamento, mas numa experiência na qual também o presente toma parte decisivamente. Por outro lado, o trecho também dá a entender o contrário, ou seja, que o fenômeno de fato *repete*, integralmente, o passado, com “tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino; outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado”. As expressões “outra vez” e “reencarnando” realçam a ideia de repetição. E aqui, a ideia da volta no tempo sobressai à de novidade presente.

A ambiguidade é bastante reveladora não só do fenômeno, em si mesmo, como também da razão pela qual ele atrai tão irresistivelmente o memorialista. De fato, na epifania proustiana não se revive um passado como se ele fosse presente “outra vez”. Vive-se, com efeito, uma experiência inédita, na qual o passado, figurado numa intensidade

ímpar, enriquece-se *por meio* (e não *apesar*) do deslocamento temporal do sujeito. Esta defasagem, portanto, apaga-se tão somente num nível ilusório, donde a impressão de “outra vez”, de repetição, quando na verdade, sem ela, a lembrança-madeleine simplesmente não se dá. Ou seja: a experiência não abstrai a circunstância presente, mas a incorpora na cena do passado – e vice-versa. Trata-se, pois, de uma percepção na qual, excepcionalmente, devorados e devoradores co-habitam um mesmo corte sincrônico, algo absolutamente irresistível para a sensibilidade naviana, sôfrega por permanência.

O excerto pode ilustrar a situação com nitidez. O memorialista arrola um inventário minucioso de episódios, pessoas, recintos e objetos cuja presença se dá, compactamente, durante a experiência. A expressão utilizada para descrever o fenômeno é “consustanciação”. A ideia, portanto, é a de que a natureza (ou substância) das coisas evocadas é *recuperada*, numa concentração, entretanto, que lhe dá uma dimensão e significado absolutamente inéditas. “Entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única”, a sensação é quase, borgianamente falando, de um *aleph* autobiográfico – algo reforçado, aliás, pela epígrafe do capítulo, também partidária de um passado “magmático, coeso, espesso e concentrado” no qual se sintetiza, aparentemente, toda a existência. O trecho, retirado d’ *Os Maias*, de Eça de Queirós, diz: “É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que parece estar metida minha vida inteira!” (BO, 287). A sensação, portanto, é a de uma volta ao passado incrivelmente convincente, a ponto de aparentar uma abstração momentânea do presente. Mas, como é evidente, sem esta defasagem temporal a ideia de concentração, consustanciação e conseqüente ressignificação do passado simplesmente não se dá. *Recuperar* o passado, numa acepção estrita, significaria recuperar a diversidade dos elementos arrolados em sua original ambiência de cotidiano, de atenção cognitiva e emocional dispersivas. Este é o modo

próprio, para Bergson, de apreender a rotina da vida em seu presente.³⁰⁹ Se o memorialista pode contemplar esta antiga rotina num inédito grau de compactação presencial e emocional, é justamente porque o presente da experiência projetada, sobre aquele objeto remoto, uma nova dimensão de sentido.

Esse cunho de novidade da epifania proustiana, retrabalhada por Nava no trecho comentado, é realçado por um dos críticos da *Recherche*, o escritor francês Michel Butor. Para ele, a obra apresenta, inicialmente, uma distinção entre as “impressões” e as “reminiscências”. As primeiras seriam ilustradas pelos episódios de revelação nos quais, entretanto, não se consegue identificar a existência de um acontecimento biográfico capaz de explicar o seu sentido e força emocional. Um exemplo do gênero seria a “embriaguez do cheiro dos espinheiros”, em Tansonville, espécie de anúncio ou pressentimento da aparição decisiva de Gilberte. As segundas ocorrências, por seu turno, seriam aquelas revelações cujo substrato passado é discernível, como a celeberrima cena do chá com *tante* Léonie.

Apesar de considerar tal distinção “absolutamente necessária num dado momento do discurso”, Butor não só admite a tentação de aboli-la como, sobretudo, que a obra “nos convida a fazê-lo”:

³⁰⁹ Por atenção cognitiva e emocional dispersivas, típicas da percepção presente, pretende-se salientar a seguinte situação, claramente descrita e exemplificada pelo filósofo francês: “Do mesmo modo, quando escutamos uma frase, não é preciso que prestemos atenção às palavras isoladamente: é o sentido do todo que nos importa; desde o início reconstruímos esse sentido hipoteticamente; lançamos nosso espírito em uma certa direção geral, deixado a inflectir diversamente esta direção na medida em que a frase, desenrolando-se, encaminhe nossa atenção em um sentido ou em outro. Aqui, ainda, o presente é percebido no futuro que ele invade, mais que apreendido em si mesmo. Esse élan dá a todos os estados psicológicos que ele atravessa ou transpõe um aspecto particular, mas tão constante que quando ele falta percebemos a sua ausência, bem mais que sua presença à qual estamos acostumados. Cada um de nós já pôde observar o caráter estranho que adquire, às vezes, uma palavra familiar, quando prestamos atenção a ela. A palavra aparece como se fosse nova, e ela de fato o é; jamais, até aí, nossa consciência tinha feito dela um ponto de parada; ela a atravessava para chegar ao fim de uma frase.” Cf. “A lembrança do presente e o falso reconhecimento” (trad. Jonas Gonçalves Coelho), p. 118. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 29(1): 95-121, 2006.

Com efeito, trata-se finalmente de mostrar que o acontecimento passado, integralmente restituído numa ‘reminiscência’, nos traz a seu próprio respeito uma verdade tão nova (pelo fato de que é só nesse momento que ele se torna verdadeiramente presente), quanto aquela que é desvendada numa ‘impressão’.³¹⁰

A mesma ideia de *novidade* aparece, ainda, nesta outra definição de “reminiscência”, na qual “a repetição perfeita de um pormenor aparentemente insignificante restitui todo o acontecimento passado do qual fazia parte esse pormenor, com uma perfeição, uma presença ainda maior do que no momento em que o fato se deu”.³¹¹ A própria definição, como se vê, estabelece uma distinção entre o evento memorado e a sua irrupção presente, na qual a sua “perfeição” e “presença”, maiores do que as do episódio original, repõem a sensação de “concentração” e “consustanciação” responsáveis pelo ineditismo da experiência de Nava. “Impressão” e “reminiscência”, “outra vez” e uma vez, repetição e “ineditismo” só podem estar, para insistir na expressão naviana, “consustanciados”, porque na lembrança-madeleine presente e passado encontram-se numa relação de permanência, harmonia e concomitância excepcionais, comparáveis àquela tomada, como regra, no memorialismo de Murilo e Drummond. Trata-se, pois, de um evento no qual, como se adiantou, Nava pode compartilhar, embora como exceção milagrosa, da mesma concepção de tempo dos colegas mineiros de gênero.

Por esta razão, os únicos momentos de verdadeira plenitude temporal, para o narrador das *Memórias*, são estas não tão frequentes “reminiscências” proustianas. Apenas nestas ocorrências, o horizonte de Nava, ponto de partida de *Boitempo* e *A Idade do Serrote*, pode

³¹⁰ *Repertório* (trad. Leyla Perrone Moisés), p. 107. São Paulo: Perspectiva, 1974.

³¹¹ *Idem*, p. 103.

ser em parte alcançado. Em parte, pois a experiência é, naturalmente, finita, assim como o arranjo entre presente e passado a que dá vida. Por mais abençoadas que sejam, portanto, as irrupções-*madeleine*, elas não logram converter o *horizonte* em *ponto de partida* do relato, e a relação de permanência entre presente e passado continua a atuar, na obra, como um ideal a ser inglória e sistematicamente perseguido. Tanto mais quando, ao lado da efemeridade da experiência, ajunta-se o seu caprichoso teor de gratuidade, de fenômeno imprevisível e involuntário.

O trecho comentado, aliás, é curioso a esse respeito. Pois, na verdade, Nava consegue *provocar* voluntariamente o fenômeno da memória involuntária. Ele se posta, à noite, em frente à casa da infância, para conseguir ver o que de fato acaba vendo. Mas isto se dá, segundo o próprio narrador, apenas depois de anos e anos de tentativas frustradas: “Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado...”. (BO, p. 289). A insistência em provocar, durante décadas a fio, uma experiência que, a rigor, foge ao controle do sujeito, só demonstra o quanto a epifania é caprichosa – e o quanto ela se constitui em anseio permanente para a sensibilidade do memorialista.

A estas complicações, junte-se ainda outra, esta especialmente sensível a Nava: a dependência de um gatilho mediante o qual se dá a *madeleine*. Estes gatilhos também são, por sua vez, duplamente caprichosos. Primeiro, porque frequentemente arbitrários e inconscientes, descobrindo-se a sua natureza enquanto mote-*madeleine*, inclusive, apenas depois – e não antes – da lembrança irromper. Isto, naturalmente, diminui as chances de circunscrevê-los seguramente (embora, por outro lado, assegurem a existência de dádivas absolutamente imprevistas). A esse respeito, Nava refere episódio relacionado a velho amigo de infância, Moses Spector, com quem havia perdido contato há muitas décadas:

Por quê? Por quê? Diante da ponte de Brooklyn, em 1967, surgiu-me, sem que eu pedisse, surgiu-me dado pela memória, o seu endereço? Era – 1428, Pitkin Avenue – e esse número, esse nome de logradouro subiram das minhas profundas (onde tinham dormido cinquenta e três anos) (...) (BO, 293)

Mas há, também, aqueles gatilhos – como o do trecho em questão – cuja relação com o material a ser espontaneamente evocado é mais evidente. E, neste caso, o adversário da lembrança constitui-se não na arbitrariedade, mas na desfiguração ou destruição do aspecto original do objeto. Quanto mais desfigurado, menor a capacidade de associação entre presente e passado – e menor a probabilidade da *madeleine* irromper. No trecho comentado, por exemplo, o observador precisa abstrair, da paisagem confrontada, as reformas sucessivas que renovam, ao longo dos anos, o aspecto original da fachada em sua memória. Também em outras numerosas ocasiões, não passa despercebida, a nenhum leitor das *Memórias*, a insistência do memorialista em preservar o mais possível o cenário urbano. Alterá-lo significa, além de violar a sua *naturalidade*, como já se observou, suprimir também gatilhos em potencial – e comprometer, assim, as possibilidades de irrupção da forma mais perfeita do passado no presente: a “reminiscência” proustiana. É, pois, um trecho de Proust³¹² que inspira as seguintes reflexões de Nava acerca do modo pelo qual devem ser encaradas as sucessivas reformas no ambiente citadino:

³¹² Eis o trecho da *Recherche* tal qual citado por Nava: “Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captivés dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu’au jour qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous trouvons passer près de l’arbre, entrer en possession de l’objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous

Mas a particular importância da concepção é que a partir dela vem todo o processo da associação reminescente da teoria da *madeleine*. Sugeri ao médico que esse *encantamento* é que faz os objetos velhos sagrados porque neles muitas pessoas se encantaram (num pedaço inachável mas presente como molécula marcada, incluída na matéria dum cristal). Não só pessoas mortas, mas aquelas ainda vivas *como elas eram* nos remotos. Idéias, lembranças que tornam cada quina, cada pedaço dum móvel, duma casa, duma rua, duma praia – outra *madeleine*. Suprimi-los é tornar impossível seu encontro com o que detém *cada cada* como uma lembrança e fechar para sempre uma catadupa de poesia que é *obrigada* a não renascer porque jamais dos jamais será encontrada pelo único que neles depositara seu segredo de lembrar. Uma demolição, o aterro que fez a nova praia de Copacabana – suprimem assim milhares de coisas, interrompem e bloqueiam a memória. Há desse jeito um momento de guardar certos ambientes nos seus ínfimos detalhes – todos importantes porque qualquer unzinho deles poderá disparar num futuro obscuro o gatilho da recordação. Se tudo é suprimido, jamais dar-se-á o encontro do lembrador com o fragmento que desencadeia a lembrança. Quem suprimiu qualquer detalhe ou qualquer todo inutiliza não apenas sua figuração material mas esse gatilho de que falamos e que faz detonar um mundo renascendo. Pratica (o que suprimiu) uma espécie de assassinato... Ah! se soubessem disto os Senhores Impreitos da Cidade do Rio de Janeiro... (CP, 250)

appelent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous elles ont vaincu la mort e reviennent vivre avec nous." (CP, 249)

A disposição do argumento já é, em si mesma, reveladora da hierarquia implicada no trecho: começa pela citação de Proust e, então, envereda pela organização do espaço urbano, tentando adequá-la à “teoria da *madeleine*” – ou, para ser mais preciso, tentando dispor a cidade de forma a satisfazer a irrupção da memória involuntária. Este projeto, apesar de poder parecer, à primeira vista, uma simples variação do discurso de preservação do Patrimônio Histórico, guarda contudo uma particularidade e, sobretudo, uma radicalidade muito especiais. Pois, no limite, ele beira um anseio de preservação total. É verdade que, em desabono a esta hipótese, pode-se realçar o fato de o memorialista referir, como dignos de guarda, “certos ambientes” – e não todo e qualquer. Mas este mesmo relativismo aparente é contradito não só pelo geral teor do excerto, cuja ênfase recai, sem dúvida, sobre uma manutenção generalizada do aspecto urbano (“cada quina, cada pedaço dum móvel, duma casa, duma rua, duma praia”, assim como “qualquer detalhe e qualquer todo”, são valiosos, merecendo, pois, permanecerem íntegros “nos seus ínfimos detalhes”), mas sobretudo pela própria “teoria da *madeleine*” à qual se deseja submeter a cidade. Se é verdade, como diz Proust em abono à crença céltica, “que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captivés dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée”, logo destruir ou desfigurar qualquer coisa que seja, em potencial “interrompe[] e bloqueia[] a memória”, como diz Nava. Se a cidade deve tomar como diretriz a preservação de gatilhos desta natureza - isto é, instável, imprevisível e generalizada -, nada, de fato, pode ser suprimido.

Portanto, o que está em jogo, aqui, não é uma simples e louvável defesa do patrimônio público. A cidade, no caso, não é apenas – aliás nem sequer principalmente –

locus histórico, mas sobretudo *locus* biográfico. Não se trata de conservar uma casa porque ela tem valor arquitetônico, por exemplo. Trata-se de conservá-la porque ela pode configurar um gatilho-*madeleine* para quem quer que seja. É curioso observar como, neste arranjo, a cidade passa a ser concebida, antes de mais nada, para o “lembrador” – e não para o morador. E também como, neste projeto, reflete-se sensivelmente a ideologia de um sujeito para quem a instância primordial da vida é a lembrança. Sendo assim, é natural que o espaço urbano oscile entre duas vocações comparáveis: a cidade-*madeleine*, em seus melhores momentos – ou seja, a de local meticulosamente arranjado para dar margem às irrupções epifânicas da memória – ou, em seus momentos menos gloriosos, a cidade-museu, na qual a epifania está ausente, mas onde ainda se vislumbra, mesmo numa percepção mais chã, o passado em “qualquer detalhe ou qualquer todo”. Algo como uma “cidade-antiquário”, poder-se-ia dizer.

Há, pois, um presente antiquarizado vigente na sensibilidade do narrador das *Memórias*, sob cuja égide, claro está, surge uma tal concepção de espaço urbano. Nele, ao contrário dos outros dois memorialistas aqui arrolados, a sensação de ausência não só está presente como, também, alçada ao paroxismo, donde as injunções para que a lembrança constitua, como se disse, a instância fundamental da vida do sujeito. Nessa perspectiva, o presente chega quase a reduzir-se, nos momentos mais dramáticos – e o excerto analisado é um deles – a uma espécie de monumento ao passado, meio pelo qual se produz, ainda que ilusoriamente, a sensação de permanência e mesmo estaticidade, bem ao gosto daquele tentador ponteiro anti-horário – na perspectiva deste trabalho, típico do relógio naviano.

Expandindo-se um pouco mais o confronto com os colegas de gênero no modernismo tardio, haverá de ficar mais sensível, também, o quanto o adjetivo “proustiano” define melhor o narrador das *Memórias* do que os demais, não obstante as frequentes disposições

em contrário de parte da fortuna crítica. Assim, mesmo que José Guilherme Merquior veja, na série *Boitempo*, a degustação de “madeleines itabiranas” em “sábio sossego rememorativo”, ou Silviano Santiago chegue a classificar tal fase da poesia drummondiana como “proustiana” ou, ainda, por fim, Luciana Stegagno Picchio tome *A Idade do Serrote* como um “livro de memórias no sentido proustiano”³¹³, os três críticos haveriam de concordar, talvez, com o fato de, nos dois poetas, estar muito atenuada a nota fundamental da *Recherche*, sobejamente atuante, entretanto, em Pedro Nava: a ideia de “tempo perdido”. Em sua obra, inclusive, tem-se a impressão de que a sua presença suplanta, em dramaticidade, à do ciclo francês, no qual há espaço, como se sabe, para o “tempo reencontrado”. Nas *Memórias*, os seus contornos constituirão no máximo rara e fugidia dádiva, donde a necessidade reiterada de simulá-la, no presente, pela sistematização de um olhar museológico ou epifânico – ou de uma *sensibilidade antiquária*, poder-se-ia dizer – no trato com o “mundo de merda que transforma tudo!” (*CP*, 450)

³¹³ Diz a estudiosa: “O livro é de memórias no sentido proustiano, sendo a *madeleine* gustativa substituída, como sempre acontecia com a sensibilidade auditiva de MM, por uma *Madeleine* verbal: nomes de babás, Etelvina, Sebastiana, parlendas, ciranda, cirandinha (...)” *Murilo Mendes: Poesia Completa & Prosa*, op. cit., p. 1692-3. Merquior, por seu turno, toma o passado, em *Boitempo*, como uma “pausa em que a dor do perdido e do espinho do desejo cede ao prazer imperturbado da degustação das *madeleines* itabiranas, em sábio sossego rememorativo”. Cf. “Notas em função de *Boitempo* (I)” in: *A Astúcia da Mímese*, op. cit., pp. 67-8. E, por fim, para Silviano Santiago, distinguindo os diferentes momentos da poesia de Drummond, “nesta segunda fase, que poderíamos chamar de proustiana (em oposição à primeira, robinsoniana), os fundamentos da rebeldia individual diante da figura do pai e os fundamentos da revolução ideológica frente ao conservadorismo político da sociedade patriarcal perderão a sua razão de ser, pois são indícios de mera e passageira insubordinação contra a família e contra a posição socioeconômica que ela mantém em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais e Brasil”. Cf. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, p. 42. *Ora (Direis) Puxar Conversa! Ensaios Literários*, op. cit.

4.3 Autorretrato, Antirretrato: a cidade entre duas “poéticas da radicalidade”

4.3.1 *O olho da cidade*

4.3.1.1 *Oswald e a cidade-metonímia*

A poesia de Oswald de Andrade, especialmente em sua faceta cidadina, desperta impressões à primeira vista conflitantes. Um breve olhar para a fortuna crítica desta obra basta para identificá-las em seus traços essenciais. Num recente trabalho sobre o concretismo brasileiro, por exemplo, Gonzalo Aguilar dispensa interessantes páginas ao modernista, cujo tratamento literário da cidade pode iluminar, segundo o crítico, alguns dos principais eixos do movimento dos anos 50. É nestas páginas, precisamente, que se pode melhor discernir aquele conflito aparente, cujo teor pode iluminar também, mesmo que por contraste, a verve cidadina das *Memórias* de Pedro Nava.

À certa altura de *Poesia Concreta Brasileira*, pois, Aguilar propõe um curioso vínculo biográfico-literário perceptível na obra de Oswald:

Nascido em São Paulo quando esta ainda possuía ruas de terra (1890), a experiência de Oswald é a do crescimento biológico paralelamente ao crescimento da cidade, que se transforma em cenário de mudança e eixo da modernização. (...). O fato de pertencer aos estratos sociais tradicionais da

cidade fez com que Oswald concebesse a si mesmo (seu corpo, seu olhar) como uma metonímia da cidade. As mudanças na propriedade do solo urbano, por exemplo, ligam sua experiência ao processo de posse da terra (que Oswald viveria muito de perto, por causa das propriedades paternas), processo que foi uma das chaves interpretativas na diferença que estabeleceu entre patriarcado e matriarcado. Entretanto, esta *pressuposição* de São Paulo na escritura de Oswald é anterior ao surgimento das vanguardas e já se percebe em um texto curioso que Oswald considerou parte fundamental de sua formação literária: *O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo*.³¹⁴

Como se percebe de imediato, o crítico assinala a marcante presença de São Paulo na literatura oswaldiana, a ponto de parecer, como diz, uma “pressuposição” em sua “escritura”. O vínculo entre vida, obra e cidade é tamanho que se pode falar, como propõe, num paralelismo entre o “crescimento biológico” do autor e o “crescimento da cidade”, numa intensidade capaz de alçar o poeta de *Pau-Brasil* a uma espécie de “metonímia” da então nascente metrópole. Isto, sem dúvida, inspira um modo válido de entender a sua poesia urbana, na qual o sujeito, nesta perspectiva, cinge-se tão estreitamente ao cenário citadino que se pode compreendê-lo, na esteira da autoimagem de Oswald, como sua “metonímia”.

Algumas páginas depois, utilizando como exemplo o poema “Aperitivo”, Gonzalo Aguilar chama a atenção, entretanto, para o predomínio do “registro” e do “*flash* fotográfico” na poesia urbana de Oswald: “Essa posição impõe uma distância do olhar que

³¹⁴ *Poesia Concretista Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, p. 251. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

converte o poeta em um cronista paródico do contexto”, sintetiza o crítico.³¹⁵ Aqui começa a se delinear mais claramente, portanto, aquele conflito sugerido pela cidade oswaldiana: afinal, este “cronista paródico”, cujo atributo-chave em sua relação com a cidade é a “distância”, pouco tem a ver com aquele sujeito cujo engajamento neste espaço chega a convertê-lo - “seu corpo, seu olhar - em sua “metonímia”. Esta última supõe uma organicidade, própria de quem é parte do objeto; a distância, em tese, inspira a situação contrária.³¹⁶

Roberto Schwarz, de algum modo, também deixa à vista esta situação o seu tanto contraditória. Em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, ensaio sobre a poesia de Oswald, o crítico irá assinalar, a propósito de “Pobre Alimária”, um curioso fenômeno característico do ponto de vista oswaldiano: “reduzida a um mecanismo mínimo e rigorosamente sem mistério, a subjetividade toma feição de coisa por assim dizer exterior, de objeto entre os demais objetos, tão cândida e palpável como eles.”³¹⁷ A afirmação repõe aquele quadro no qual, de um lado, parece haver um distanciamento em relação ao objeto (donde esta aparente impessoalidade, verificável no “mecanismo mínimo” e “sem mistério” conferido à “subjetividade”), enquanto de outro, não obstante, pode-se enxergar justamente o contrário, ou seja, uma profunda adesão a este espaço, a ponto de tal sujeito, feito “objeto entre os demais objetos”, tornar-se parte dele (ou, para retomar os termos de Aguilar, sua “metonímia”). Como, enfim, compreender esta sensação contraditória?

³¹⁵ Idem, p. 263.

³¹⁶ Na verdade, Aguilar não chega a tomar o fenômeno como contradição, mas como transição de uma cidade, em grande parte, familiar (especialmente no caso de Oswald, filho de um grande proprietário de terras paulistanas), para outra, “que se torna alheia” (p. 252). Este ponto de vista, que pressupõe uma distância crescente do sujeito em relação ao espaço urbano, será matizada neste capítulo.

³¹⁷ “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, p. 20. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Um texto bastante propício para desenvolver esta discussão é justamente “Aperitivo”, poema também transcrito, como já referido, no trabalho de Aguilar. Dizem os versos do poemeto, publicado originalmente em *Pau-Brasil*, de 1926:

A felicidade anda a pé
Na Praça Antonio Prado
São 10 horas azuis
O café vai alto como a manhã de arranha-céus
Cigarros Tietê
Automóveis
A cidade sem mitos³¹⁸

Como se percebe de imediato, o poema pretende-se uma espécie de instantâneo da cidade. Para este objetivo, converge o tom de fotografia jornalística, com direito, inclusive, a alguns versos que não fariam má figura enquanto legendas essencialmente explicativas: “Na Praça Antonio Prado/ São 10 horas azuis”. O “foto-poema”, como se poderia chamá-lo num tal perspectiva, estaria assim enquadrado em seu local e hora eventuais. O seu aspecto de “registro” e de “*flash* fotográfico” (este último bem sugerido pelos versos curtos, lembrando mesmo disparos automáticos), próprios de um distanciado “cronista paródico”, poderia, portanto, ilustrar-se por estas coordenadas.

Mas o texto, na verdade, comporta no mínimo um outro enquadramento. Ele vem a problematizar, como se adiantou, este alegado distanciamento, dando vez àquele sujeito “metonímia da cidade”. Afinal, a felicidade andando a pé pela praça Antonio Prado, em

³¹⁸ *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)*, p. 123. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

suas “10 horas azuis”, constitui um evidente transbordamento afetivo migrando para a cena da foto – como se, por tais indícios, de repente o fotógrafo também pudesse ser surpreendido, à socapa, à frente da objetiva, compondo a paisagem de “arranha-céus”, “automóveis” e “cigarros Tietê”. Ao mesmo tempo, esta mesma “felicidade” é tratada, sem cerimônia, como um mero pedestre a mais na calma manhã paulistana, nivelando-se desse modo aos prédios e ruas palpáveis. É assim que a “subjetividade”, lembrando Schwarz, parece tomar “feição de coisa por assim dizer exterior, de objeto entre os demais objetos.” E é assim também que se nota, mais uma vez, o quanto uma aparente distância em relação ao cenário pode se revelar, ao contrário, uma profunda adesão em relação a ele, a ponto de confundir-lo, metonimicamente, a “seu corpo, seu olhar”.

4.3.1.2 *Oswald e a cidade-transparência*

Nem sempre, entretanto, esta integração metonímica verifica-se tão claramente. Nestes casos, nos quais a impressão de distanciamento impõe-se ainda mais poderosamente, a adesão ao espaço urbano traduz-se pelo que se poderia chamar, talvez, de renúncia ao olhar. Um poema como “Música de Manivela” ilustra a contento o fenômeno:

Sente-se diante da vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida
Na dura labuta de todos os dias
Não deve ninguém que se preze
Descuidar dos prazeres da alma

O que temos aqui, para falar com Décio Pignatari, é “a coisa, não a ideia da coisa”. Ainda segundo o poeta concretista, a impressão tem a ver com um “realismo auto-expositivo”, “sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente”.³²⁰ Esta última expressão casa-se especialmente bem a “Música de Manivela”, texto no qual se verifica, por assim dizer, o “transplante” do então crescente discurso publicitário, com os seus tão característicos quanto incontornáveis clichês e apelos sentimentais, para o cerne do discurso poético. É como se não houvesse, aqui, uma criação inspirada – como era frequente tomar o ofício da poesia -, mas uma mera operação de deslocamento, através da qual pudesse aflorar mais íntegra “a coisa”, o mais possível despojada da “ideia” à qual, cotidianamente, costuma-se vinculá-la (não por acaso, Pignatari refere, a propósito deste “realismo” à oswaldiana, “o fim da arte de representação”).

Em outros termos, o poema dá conta, como se adiantou, daquela “renúncia ao olhar”. O “olhar”, no caso, se define por oposição ao “olho”: este seria tão somente o órgão corporal, infenso à vontade do indivíduo, programado para traduzir fisicamente luz em imagem inteligível; aquele, por seu turno, consistiria na educação deste instrumento sensorial, incutida pela cultura, pela biografia e pela memória, de modo a reduzi-lo, praticamente, à projeção de toda sorte de preconceitos sobre os estímulos visuais crus. Neste contexto, preferir “a coisa” à “ideia da coisa” equivale, portanto, a preferir o “olho” ao “olhar”.

³¹⁹ *Idem*, p. 121.

³²⁰ Apud “Uma Poética da Radicalidade”, p. 26. In: *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald*, op. cit.

Tal distinção (ou melhor, tal hierarquia) permite concluir que, nesta poesia, a ideia de verdade está intimamente ligada ao olho, enquanto a de mistificação, ao olhar. Sinteticamente, o olhar vela, porque embaça o cenário com as suas ilações; o olho, ao contrário, revela, porque adere a este mesmo cenário de maneira imediata e irrestrita, atuando, pois, a favor da maior nitidez. Em nível temporal, portanto, o olhar – estando vinculado, como se disse, à cultura, à biografia e à memória – é necessariamente um produto do passado, da acumulação do tempo, enquanto o olho, instância neste sentido desmistificadora – pois capaz de aderir aos estímulos visuais instantâneos –, é um atributo do presente. Entendido deste modo, Oswald poderia reformular a famosa divisa de Novalis (“Quanto mais poético, mais verdadeiro”) bradando, a seu modo: “Quanto mais presente, mais verdadeiro”. Ou, voltando às considerações de Pignatari, mais real.

Esta dicotomia permite constatar, ainda, como pelo menos três dentre os principais vetores da poesia oswaldiana respondem, neste contexto, ao chamado do “olho”. O primeiro deles, já mencionado, é a fotografia – cuja força, na obra de Oswald, leva Haroldo de Campos a verificar em seus versos, muito sintomaticamente, o que chama de *camera eye*: ao contrário do “olhar”, a máquina capta em sua dimensão instantânea o cenário à frente da objetiva, justamente como opera, na distinção proposta, o olho.³²¹ O segundo vetor tem a ver com a “feição deliberadamente rudimentar” destes poemas, aspecto vinculado, por Roberto Schwarz, ao “programa primitivista da vanguarda”: “Como é sabido, esta afirma que a tradição estética havia formado uma teia de alienações e

³²¹ “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit., p. 16. Grifo nosso. Longe destas linhas propor que esteja ausente, na foto, o “olhar” do fotógrafo. O exemplo, aqui, pretende apenas realçar a proeminência do “olho” na poesia de Oswald, que parece adotar a fotografia, sobretudo, valorizando-se menos o fotógrafo propriamente dito do que a máquina – no caso, a câmera e a sua propensão servil à captura instantânea.

preconceitos que precisava ser abolida para a realidade poder brilhar.”³²² O primitivismo age, portanto, como uma força purificadora, mediante a qual um modo de expressão, engessado e automatizado pelos anos, reduz-se às suas injunções mais imediatas e espontâneas. A “realidade” brilha apenas quando o olhar, com a sua carga de “alienações e preconceitos” - de passado, enfim - cede lugar ao automatismo deseducado do “olho” (e o que será o primitivismo senão um esforço deliberado de deseducação?). E mais uma vez, enfim, repõe-se a associação entre presente e verdade, de um lado, e passado e mistificação, de outro.

O terceiro e último vetor, a rigor uma ramificação do segundo, merece lugar à parte: de fato, a infância corresponde a um papel absolutamente privilegiado na poesia oswaldiana, como se nota de imediato, por exemplo, num livro como o *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, repleto de ilustrações e lampejos escolares, ou mesmo num pequeno poema de *Pau-Brasil*, “3 de maio”, no qual se pode ler, a despeito de seu caráter aparentemente ingênuo e inofensivo, um condensadíssimo tratado de poética:

Aprendi com meu filho de dez anos

Que a poesia é a descoberta

Das coisas que eu nunca vi

O texto congrega, em três versos, várias das afinidades decisivas da poesia oswaldiana. Roberto Schwarz menciona, por exemplo, o gosto pela “presença pura”. A infância, entendida pela ótica de “3 de maio”, caracteriza-se justamente por um reiterado

³²² “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, op. cit., p. 17.

ineditismo dos eventos (o que equivale a tomá-los, em termos temporais, como entes radicalmente presentes, descolados do passado). Ora, isto significa, precisamente, submetê-los ao *olho* – e não ao *olhar*, nesta época ainda em formação. “Ver com olhos livres” – divisa encontrada no “Manifesto Pau-Brasil” aplicável, certamente, ao conteúdo do poema – equivale, neste sentido, a ver com o *olho* liberto da prisão adulta do *olhar*. Com o seu escasso passado, a criança fatalmente direciona ao mundo aquela perspectiva “sem mitos” cara a esta concepção de poesia. E, neste caso, pode-se aproveitar a frase de Novalis no todo, sem alterações: “Quanto mais poético, mais verdadeiro” (afinal, poesia e verdade, neste contexto pró-infantil, tendem mesmo a se confundirem, dada esta comum propensão desmistificadora à “presença pura”).³²³

Uma tal “renúncia ao olhar”, disseminada pelas linhas de força da poesia de Oswald, aponta, na perspectiva deste capítulo, para uma profunda adesão deste estranho sujeito lírico ao espaço urbano. Ao contrário do sugerido pelo distanciamento de um “cronista paródico”, esta renúncia trai o modo mais radical de aderir ao ambiente citadino: rechaça-se, pois, tudo aquilo que pode representar uma separação entre ambos (como, no caso, o acúmulo cultural, histórico e biográfico interposto, pelo *olhar*, entre o cenário e o indivíduo) em favor, justamente, da aproximação instantânea do *olho*. Paradoxalmente, por esta espécie de ausência deliberada, pode-se estar mais presente na cidade “sem mitos”, à qual se confunde, deste modo, mais cerradamente.

³²³ Não espanta, portanto, que a ideia de pureza seja recorrente na fortuna crítica sobre o autor. Além da expressão de Schwarz, também Haroldo de Campos verifica, nesta poética, uma busca pelo “sentido puro”, vinculado, por sua vez, a uma dada “disposição inaugural” tipicamente oswaldiana (Cf. “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit., p. 24). Ou seja, ser capaz de *descobrir* as coisas tem a ver com purificá-las do passado, sem o que não se dá, naturalmente, esta “inauguração” dos eventos, íntegros e verdadeiros porque inéditos.

Esta ideia de adesão também se verifica, mesmo que apenas sugerida, nas avaliações críticas aqui privilegiadas. Num ensaísta de extração marxista como Roberto Schwarz, por exemplo, ela se dá, como seria de se esperar, sobretudo em nível ideológico. A poesia de Oswald, por este ângulo, não deixaria de trair certa “condescendência” em relação aos vícios nacionais, como daria a ver um poema como “Pobre Alimária”: nele, “a vida parece um desenho de Tarsila, onde os homens, bichos e coisas evoluem sob um signo enternecido e diminutivo.” Dá-se, portanto, um certo amaciamento crítico: “Ver com olhos livres” é também optar por “não enxergar”, lembra ironicamente Schwarz.

De fato, a crítica é apanágio do *olhar* – e não do *olho*. Até certo ponto, no arranjo hierárquico próprio da poesia oswaldiana, ela deve mesmo padecer de alguma miopia (sob pena de, enxergando demais – no sentido pretendido pelo crítico – acabar enxergando de menos – no sentido pretendido pelo poeta). Seja como for, o xis da questão é perceber como uma tal poética é, de saída, *adesiva* (e o termo, aqui, não tem necessariamente a conotação pejorativa que poderia ter em Schwarz): aderir à “presença pura” significa também, para o ensaísta, aderir à ideologia presente (ou seja, ao “progressismo conservador da burguesia cosmopolita do café”). E tudo isto leva a acentuar a fusão – e não o distanciamento – deste sujeito em relação à nova configuração urbana.³²⁴

É esta fusão, agora tratada em âmbito prioritariamente expressivo, que se depreende, também, das considerações de Haroldo de Campos. Tudo em seu ensaio aponta para uma

³²⁴ Cf. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, p. 27. A questão da dimensão crítica na poesia de Oswald é uma constante nos escritos dedicados ao escritor. Schwarz chegará a defini-la, à p. 13 do mesmo ensaio, como um “ufanismo crítico”, contradição que dá bem a medida deste grau atenuado vigente, a seu ver neste domínio. Haroldo de Campos irá, por seu turno, reconhecer no poeta uma coexistência entre a “ingenuidade assumida” e a “consciência crítica” – como ocorreria, diz o ensaísta, em Volpi (Cf. “Uma Poética da Radicalidade”, p. 40). Este capítulo, por sua vez, reconhece a presença do *olhar* – e da crítica, portanto – na obra oswaldiana, embora entenda também, como *parte* desta crítica – e sua atenuante, simultaneamente – a tentativa de soterrá-lo em favor do *olho*. Ou seja: a questão convida, mesmo, à contradição e ao paradoxo, cuja exploração minuciosa foge às possibilidades e aos objetivos deste trabalho.

intersecção, por assim dizer, da nova linguagem da cidade com a nova linguagem da poética de Oswald. Por ela, exprime-se a “inquietação do homem brasileiro novo”, tocado não só pela “aristocracia cafeeira”, mas também pela “indústria”, donde a permeabilidade desta nova sensibilidade, por exemplo, às sugestões estéticas apreensíveis deste modo de produção (a “maneira oswaldiana de cortar e aparar o poema como um produto industrial seriado, como uma peça estampada à máquina”, constitui, para o crítico, um destes entrecruzamentos visíveis).

Haroldo chega mesmo a batizar esta poesia de “industrial”: o seu alto grau de síntese e despojamento opor-se-iam, nesse raciocínio, à índole “artesanal” dos velhos padrões poéticos, ainda presos à “opulência léxica” e a um “laborioso e elaborado torneamento”, ambos postos abaixo por Oswald e seu “compressor linguístico”, de “simplificação deliberada”³²⁵. De certo modo, a distinção do crítico reverbera o prefácio de Paulo Prado a *Pau-Brasil*, no qual já se lê uma semelhante apologia à concisão e à velocidade como veículos de expressão poética *up to date*: “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (...) Obter, em comprimidos, minutos de poesia”³²⁶. Expressar a cidade, nesta lógica, equivale a expressar-se *como* a cidade.

Tudo converge, portanto, para um ajuste entre o compasso do sujeito e o compasso da História, cujo pulso se podia tomar pelas transformações urbanas, então em acelerado desenvolvimento.³²⁷ O que poderia sugerir alguma descontinuidade entre ambos - o *olhar*, com o seu enquadramento tendente a sobrelevar as variantes biográficas e reflexivas – é

³²⁵ “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit., p. 41.

³²⁶ “Poesia Pau-Brasil”. In: *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald*, op. cit., p. 61.

³²⁷ Para se ter uma ideia do grau e da velocidade deste desenvolvimento, no caso de São Paulo, basta ter em mente que, em 1872, a cidade contava 19,347 habitantes, número multiplicado, em menos de um século, para a espetacular cifra de 4.368.603, em 1960. Os dados estão no trabalho de Aguilar, à p. 251. Cf. *Poesia Concretista Brasileira*, op. cit.

submetido a um deliberado refreamento. Assim, a fortuna crítica reitera a seu modo o estreitamento das linguagens do poeta e da cidade, algo que, nos termos deste estudo, dá-se ora por um processo de camuflagem (a fusão metonímica, reduzindo a “subjetividade” a um “objeto entre os demais objetos”), ora por uma ideal de transparência (a renúncia ao olhar, donde um sujeito “rigorosamente sem mistério”, quase incorpóreo, na aparência). Por um ou por outro, a adesão consuma-se de modo radical - para recuperar outra expressão cara a Haroldo de Campos -, a ponto de parecer distância. Sob este ângulo, a frase de Oswald a respeito da geração modernista adquire excepcional pertinência quando aplicada, sobretudo, à sua própria poesia cidadina, na qual se toma como alvo, justamente, um nivelamento entre o indivíduo e o cenário urbano. Ela, enfim, almeja dizer: “Éramos a tradução da cidade”³²⁸.

4.3.2 *O olhar contra a cidade*

Logo nas primeiras páginas de *Galo-das-Trevas*, Pedro Nava tece valiosas considerações a respeito de sua relação com o Rio de Janeiro. Tendo aí passado a maior parte da vida, desenvolvendo relações familiares e profissionais decisivas, o memorialista depositava na cidade uma carga afetiva e experiencial capaz de alçá-lo, como diz, à condição de “carioca amador”. Por tudo isto, lê-las atentamente revela com nitidez, especialmente à luz da poesia urbana de Oswald, alguns traços marcantes deste modo de aproximação do ambiente citadino, no qual se vislumbra, como se pretenderá mostrar, uma diversa espécie de radicalidade.

³²⁸ Apud “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit., p. 26.

O primeiro parágrafo do volume recupera os “quadros que ficaram fixados pela memória - indeléveis fotografias instantâneos passados” -, como os define o narrador: tratam-se de quatro belas cenas, passadas respectivamente na madrugada, manhã, tarde e noite cariocas, cuja evolução faz-se acompanhar, numa perspicaz operação de paralelismo, pelo crescimento do pequeno Nava, desde a chegada à cidade ao lado do pai até a “revelação repentina da primeira solidão”, já adolescente, debruçado à janela do Internato Pedro II. A julgar pelo modo como termina o parágrafo seguinte, a expressão “fixados pela memória” parece mesmo bem adequada, pois são tais “quadros”, ao lado de outras recordações do período, que instruem o contato do memorialista, já nos anos 80, com a capital carioca: “A permanência dessa vida passada que me entrou pelos olhos ouvidos narizes é que ponho nesta minha Glória para onde mudei com o casamento, a 28 de junho de 1943”. Isto se daria, também, com Copacabana, Tijuca, Ipanema, Urca e Laranjeiras, moradas anteriores: “Sempre pondo nesses bairros minhas impressões meninas. As que trouxe para a Glória e que acompanham meus passeios a pé nas suas ruas.” (GT, 7)

A consideração serve de engate para o parágrafo posterior, no qual prosseguem as importantes ponderações sobre a relação com a cidade. Vale a pena transcrevê-lo generosamente, sem o que este percurso *pari passu* com o início de *Galo-das-Trevas* perderia, sem dúvida, um componente importante:

Flanar pelas ruas do Rio é prazer refinado. Exige amor e conhecimento. Não apenas o conhecimento local e o das conexões urbanas. É preciso um gênero de erudição. É preciso saber colocar os pés nos locais de Matacavalos onde pisou Osório, na calçada de São Clemente onde andou Tamandaré, nesta Glória onde perpassou o vulto de Capitu – na geografia citadina real e

imaginária, no Rio velho de Manuel Antônio de Almeida, Alencar, Macedo, Artur e Aluísio – irmãos Azevedo; de Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo, Drummond. Dos historiadores e cronistas – Monsenhor Pizarro, outra vez Macedo, Moreira de Azevedo, Vieira Fazenda, Luís Edmundo (...). Tantos outros... É preciso saber corrigir os homens sem imaginação. Isto aqui, este espaço todo é a *Fundação Getúlio Vargas*. Não, senhor! Aqui era a casa do Barão de Itambi, quando vizinho do Doutor Torres Homem e mais para adiante a já derrubada onde Bidu Saião aprendeu a cantar. Aqui é a avenida Brasil. Também não. Aqui era o porto onde encostava a lancha de Oswaldo Cruz vindo para a Fazenda de Manguinhos. (*GT*, 7)

Estar de fato presente na cidade, para Nava, implica um complexo agenciamento de filtros de toda a espécie. Há, por exemplo, o biográfico (as “impressões meninas”, projetadas, inclusive, sobre espaços estranhos à lembrança original), mas também o histórico (que devolve Tamandaré à rua São Clemente), artístico (que faz o mesmo com Capitu, na Glória), afetivo (pois, como diz, “saber colocar os pés” nas ruas “exige amor e conhecimento”). Ignorá-los, para falar com Benjamin, implicaria uma experiência de “pobreza”, relegando este cenário a uma sorte de gratuidade – como se, afinal, ele estivesse suspenso num tempo autônomo, desgarrado de história (ou, de novo benjaminianamente, “aura”), participando do mundo numa condição, por assim dizer, alheia ou ilusória.³²⁹ No fundo, portanto, o fenômeno tem a ver com *ausência*.

³²⁹ Acerca da “indignação grotesca que acometia”, nos anos 1880, o “ocupante” de um “salão burguês” quando “algum objeto da sua casa se quebrava”, declara Benjamin: “Mesmo seu modo de encolerizar-se – e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo – era antes de mais nada a reação de um homem cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros”. De certa maneira, não seria abusivo entender as *Memórias* como “a reação de um homem cujos ‘vestígios

Para Nava, estar de fato *presente* neste espaço, assim como em Oswald, implica numa espécie de desmistificação, muito embora a “cidade sem mitos” do memorialista, numa ironia reveladora, só possa vir à luz quando submetida, exatamente, àqueles expedientes tidos por mistificadores pelo poeta modernista. Neste contexto, adquire especial sentido aquela mencionada interposição de filtros - operação, aliás, não apenas sistemática (como seria óbvio, poder-se-ia dizer, no gênero memorialístico), mas também prescritiva (donde o seu sentido mais amplo, portanto, de convicção existencial). Quando Décio Pignatari refere, acerca da poesia oswaldiana, um mero “transplante do existente”, realça-se justamente um tipo de aproximação bruta – impura, talvez - da cidade, avessa a filtragens diluidoras, inclusive, das impurezas inerentes ao cenário. Os filtros com os quais recupera-se, nas *Memórias*, a *existência* da cidade, são os mesmos com os quais, oswaldianamente, subtrai-se esta mesma existência. Aproveitando-se ainda os termos de Pignatari, a “ideia da coisa”, para o escritor mineiro, é que a torna, de fato, “existente” – pois nela se abriga o acúmulo cultural e biográfico capaz de torná-la verdadeiramente *presente*. A “coisa”, tão somente, é uma mistificação, portanto – um simulacro de presença, cuja ausência de tónus histórico subtrai qualquer relevância existencial.

Em Nava, é o *olhar* quem restitui a verdade, enquanto o *olho*, por seu turno, é quem mistifica. O *olho* diz, por exemplo, “aqui é a avenida Brasil”, enquanto o *olhar*, corrigindo-o, diz “aqui era” o antigo porto; do mesmo modo, onde o primeiro vê a *Fundação Getúlio Vargas*, o segundo enxerga, por seu turno, a “casa do Barão de Itambi”. O “aqui é” precisa

sobre a terra’ estavam sendo abolidos”. Sobre a experiência de “pobreza” propriamente dita, leia-se, por exemplo, este excerto: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual”. De novo, desnecessário dizer, Nava confunde-se ao olhar benjaminiano. Cf., respectivamente, as páginas 118 e 119 de “Experiência e Pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (trad. de Sérgio Paulo Rouanet). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

deixar-se invadir pelo “aqui era”, de modo a reconduzir a cidade à sua feição mais “genuína” e mais “autêntica”. Ou, prosseguindo na dicotomia, o *olho* precisa deixar-se invadir pelo *olhar*, a fim de descobri-la em sua plenitude. Por isto, andando pelo Rio, o memorialista vai “povoando a rua de fantasmas” (GT, p. 14) – sejam eles espectros de carne e osso ou mesmo de cimento, como é o caso. Vai, portanto, embaçando voluntariamente a imagem formada pelo *olho*, de modo a corrigi-la pela superposição do *olhar*.

Muito sintomática desta visada, pelo menos neste nível, bastante *antioswaldiana*, será um par de afinidades, bem ilusórias, com a poesia do escritor paulista: a infância e a fotografia. Nos trechos isolados, o memorialista refere “indeláveis fotografias instantâneos passados”, capazes de orientar, ainda na velhice, a sua visão do Rio - em cujos bairros deposita, também, as suas “impressões meninas”. A intersecção, contudo, é facilmente desfeita. Quanto à infância, Oswald a adota, como diz, para descobrir “as coisas que eu nunca vi”, enquanto Nava a toma, ao contrário, para redescobrir as coisas vistas no período: num caso, portanto, ela despe o olhar; no outro, veste-o. O mesmo vale para a fotografia: enquanto no primeiro ela instrui uma técnica de composição (como faz, também, o próprio *olho* infantil), no segundo ela enforma um conteúdo pré-fixado. A foto e a criança, em Oswald, servem à retina, agindo como um colírio purificador da imagem ambiente; em Nava, elas invadem o próprio campo de visão, purificando-o, desta vez, da deformação presente. E desse modo, sempre em nome da maior autenticidade, a poesia oswaldiana revela a cidade do *olho* e, as *Memórias*, a do *olhar*.

No capítulo seguinte do mesmo *Galo-das-Trevas*, lê-se outra passagem reveladora desta vida urbana à naviana. Agora, a época é os anos 20; o protagonista, Egon e, a cidade, Desterro – na qual se descobrem facilmente as ruas de Juiz de Fora:

O sino da Matriz batia as oito quando ele chegou à esquina da Rua da Rainha. O moço parou um instante para aproveitar ao máximo cada badalada e mais o que ficava vibrando depois de cada uma – retrossom dos sinos acrescido a cada percussão envolvido e engrossado pelas camadas das outras – fazendo o ar todo trêmulo e sonorizando sem parar zóooooooooom. Mas ali já era um lugar sensacional. Nem ele resistiu sequer instante – que se atrasasse, sebo! – e entrou devagar no *Parque Schimmelfeld*. Ia perder tempo ali mas o Egon sabia muito bem que para viver integralmente é preciso perder um ror de tempo. Às vezes aumenta o prazer – senão o do agente, o dos outros quando se conta a estória ou se a escreve. *Envernizar* (a sugestão está em Gastão Cruls) tem acepção chula mas dá bem a idéia da narrativa intencionalmente demorando e sinuosa de Proust – viz, *La Prisonnière* e do plágio antecipado a isto que era o pensamento do jovem médico a cada sensação de já visto compondo inevitavelmente quadros perdidos e readquiridos de repente nas homologias que juntavam partes de um Desterro morto – desmembrado naquelas calçadas fachadas ares do Desterro dagora. E saboreava longamente esse seu brinquedo de *puzzle*, feito, desmanchado, recomeçado, repetido, retomado. (*GT*, 172-173)

Apesar das diferenças de cenário, época e mesmo foco narrativo, o trecho reafirma e, sob determinado ângulo, amplia as conclusões verificadas no excerto anterior. Também aqui, por exemplo, vigora aquela oposição entre o “aqui é” e o “aqui era”, prevalecendo uma evidente predileção por este último: afinal, o “Desterro dagora” submerge o “Desterro morto”, redivivo pelo *olhar* do protagonista. O processo é todo dependente de uma certa lentidão: para recuperar o parque da infância, é preciso “perder um ror de tempo”, prerrogativa mnemônica estendida, ainda, para o próprio desfrute artístico. Narrar sob um tal andamento, para Nava, “aumenta o prazer” não só do “agente”, mas também “o dos outros”.

É quando se menciona o paralelismo entre “o pensamento do jovem médico” e “a ideia da narrativa intencionalmente demorando e sinuosa de Proust”, já citada, aliás, anteriormente neste trabalho. Nava explora o paralelo, como referido, em sua dimensão prazerosa, tratando-o, em suma, como um achado estético. Não por acaso, a lembrança de Proust constitui, justamente, a de uma literatura na qual se unem, de modo radical, arte e memória. Mas a relação extrapola, na verdade, o mero esteticismo, podendo vincular-se à própria concepção de cidade prezada pelo memorialista: a narrativa demorada, nesse sentido, tem a ver com a necessidade de *preencher* o cenário com o que *falta*. Assim como, andando pela Avenida Brasil, precisa incluir em seu trajeto a lancha de Oswaldo Cruz (povoá-la de fantasmas, expressão reveladora), também o *Parque Schimmelfeld* precisa recuperar os seus “quadros perdidos”. Consistindo, portanto, numa operação de *adição*, é natural que, narrativamente, a prolixidade seja sempre um risco, quase um requisito. O movimento de sair da “coisa” para entrar na “ideia”, típico desta concepção urbana, explica não só esta demora, mas também aquela digressão “sinuosa”: trata-se, exatamente, de um *desvio*, cujo fim é reconduzir a “Desterro dagora” ao “Desterro morto”. Sob um tal ponto

de vista, adição e desvio, de um lado, e demora e sinuosidade, de outro, perfazem um paralelo inerente a uma tal relação com o ambiente citadino.

Estranhamente, um tal estado de coisas pode induzir a uma nova intersecção com Oswald, também ela ilusória: a palavra, agora, não é “infância” ou “fotografia”, mas “ausência”. A impressão perpassa todo o trecho, a começar das badaladas iniciais: com elas, instaura-se um tom encantatório, quase delirante – muito bem sugerido pela sintaxe deliberadamente atropelada -, como se, apesar de o sino indicar um horário estritamente regulamentar (“oito horas”), ele na verdade mergulhasse Egon numa outra temporalidade, dada pela superposição das camadas sonoras. Com isto, o jovem sucumbe a um tempo paralelo, cuja vigência anuncia, pouco depois, o iminente paralelismo do espaço: não mais o “Desterro dagora”, mas o “Desterro Morto” (o qual, em nova superposição, submerge o primeiro). Dá-se, portanto, um alheamento espaço-temporal – como se, de fato, o médico *não estivesse mais ali*. Estar ausente, neste caso, significa mesmo evadir-se daquela cidade, em busca da outra, a “autêntica”. A mesma impressão, na poesia oswaldiana, toma sentido oposto: o tão propalado “distanciamento” do eu-lírico, como demonstrado, trai uma profunda adesão ao cenário presente, ao qual chega a se confundir, por vezes, metonimicamente.

Na ausência naviana, portanto, está embutido um claro sentido de rebelião: evadir-se daquele tempo e lugar, nestes termos, é insurgir-se contra ambos. É delegar plenos poderes ao *olhar*, a instância que melhor pode, afinal, resistir à ação dos olhos. Natural, então, o acirramento crítico contra a cidade atual, raiando por vezes a ranzinze: quase nada presta, numa oposição praticamente sistemática. Se, como quer Roberto Schwarz, pode-se ler na poesia oswaldiana, nesse nível, uma certa “condescendência” – e vinculá-la, como aqui se propõe, à prevalência do *olho* – mais uma vez, em Nava, está-se na situação

diametralmente oposta. E isto alcançará, tocando-se enfim no nervo do problema, o estatuto expressivo das obras: se a adesão de Oswald ao cenário urbano, como observado, o induz a falar *como* a cidade, a resistência do memorialista ao ambiente citadino, pelo menos em sua configuração presente, o levará a um modo de expressão, neste âmbito, radicalmente antimimético. Enquanto a palavra de um confunde-o a esta cidade, a de outro, inversamente, a distingue dela.

O trecho de *Galo-das-Trevas* é bem ilustrativo a este respeito. Nele estão dispostos, em franca apologia, três valores muito sintomáticos desta distinção. Um deles é a lentidão, praticada não apenas como valor existencial (“Egon sabia muito bem que para viver integralmente é preciso perder um ror de tempo”), mas também literário. Outro princípio importante, nesta configuração, é a arte: a cidade torna-se um cenário essencialmente contemplativo, cujo aspecto de gratuidade (bem representado pela sua equiparação a um “brinquedo”) colide com o utilitarismo de sua vida mais chã (“que se atrasasse, sebo!”, brada contra o inconveniente horário comercial). E, *last but not least*, o homem – talvez mais apropriadamente, o humanismo – fecha o rol de prioridades navianas. É ele quem prevalece sobre o cenário anódino, emprestando-lhe sentido cultural e biográfico – ou conferindo-lhe *presença*.

Um tripé de tal ordem nada tem a ver com aquela “poesia de tipo industrial”, modo pelo qual Haroldo de Campos sublinha o “sim” da poesia de Oswald às novas injunções urbanas. Se, como diz Paulo Prado, a “época” é “apressada” e de “rápidas realizações”, a expressão, acompanhando-a, deve praticar uma “sinceridade total” e, principalmente, “sintética”; se, nesta nova sociedade, a máquina é um personagem cotidiano, o olho de eu-lírico bem pode irmanar-se à *camera eye*; se, por fim, a tecnologia é uma realidade irrefreável, o verbo deve despir-se do assessorio e sentimental, encarando a si próprio como

obra de “engenharia” (não à toa, Haroldo verá em João Cabral um dos longínquos frutos da seara oswaldiana). A tríade “rapidez, técnica e maquinaria”, portanto, embasa uma literatura bastante aderente ao ambiente citadino coevo, enquanto a combinação entre lentidão, arte e humanismo, na antípoda, instruem um modo de expressão a ela bastante refratária.

4.3.2.1 *Conterrâneos de desterro: Mário, Nava e Anatole*

Precisando fazer um grande “esforço de memória” para rever, ao longo de seu bairro, no Rio, “o lindo jardim de canteiros curvos” e “suas aleias bem ensaibradas”, Pedro Nava, frustrado por não “divisar as árvores e vertentes sobre a Rua da Glória”, acha por bem evocar, a propósito, Anatole France:

Hoje tudo está tapado pelo muro bruto pedra, vergalhão e cimento armado que nos faz repetir melancolicamente o que mestre France colocou na boca de seu personagem Daniset: “*J’admire à quel degré de laideur peut atteindre une ville moderne. Alca s’américanise; partout on détruit ce qui restait de libre, d’imprevu, de mesuré, de moderé, d’humain, de traditionnel; partout on détruit cette chose charmante, un vieux mur au-dessus duquel passent des branches...*” Isto foi escrito em 1908, na *Ille des Pingouins*. Imagine-se o que ele pensaria setenta anos depois... (GT, 13)

A citação vem bem a propósito porque, pouco antes, o narrador referira o avanço dos arranha-céus, no bairro da Glória, sobre as antigas casas baixas, donde a

impossibilidade, para falar com France, de divisar-se, por exemplo, “um muro velho sobre o qual pendem os ramos” de uma árvore. Mas ela vem bem a propósito, sobretudo, por reiterar aquele tripé de valores sobre o qual o narrador assentara, no trecho anterior, a sua cidade “autêntica” e “genuína” – quase uma *antacidade* oswaldiana, como se concluiu. De fato, o novo modelo urbano – americanizado, observa Anatole -, destruindo “o que restava de livre, de imprevisto, de harmonioso, de moderado, de humano e de tradicional”, parece investir exatamente contra aquele ritmo lento, propício ao desfrute artístico e à sensibilidade humanista, prezados pela concepção cidadina – e mesmo literária – de Pedro Nava. O escritor francês chega a associar aos novos padrões um alto grau de “laideur” (“desfiguração”, “deformação”), reverberando, desse modo, não só a impressão de *lócus* inestético, mas inclusive de espaço anômalo ou patológico.

O *Plan Voisin* de Le Corbusier para Paris, datado de 1925, é o mais célebre exemplo desta nova ordem, já sensível, como demonstra o excerto de Anatole France, no início do mesmo século. Com o urbanista franco-suíço, contudo, a tendência ganhava foros de sistema e maior alcance de aplicação (sobretudo nas cidades norte-americanas, num primeiro momento). Como observa Nicolau Sevcenko,

“Não era o fim da grande cidade que se pretendia, mas o seu ajuste técnico com vistas a um crescimento regulado, previsível e estabilizador. As vedetes dos novos projetos eram por isso os grandes edifícios verticais, os arranha-céus, a geometria retilínea do desenho urbano e de uma malha viária de

grande extensão e velocidade, as autopistas expressas e, é claro, o automóvel. Nenhuma cidade nunca mais foi a mesma.”³³⁰

As “vedetes” de Le Corbusier, portanto, são as vilãs de Nava e Anatole: os arranha-céus, diminuindo ou cegando as extensões de verde; a “geometria retilínea” afim à maior velocidade, obstando a lentidão contemplativa; a instauração das “autopistas”, sacrificando a “harmonia” e a “simetria” em favor da “solução rodoviária” (*GT*, 10) e, finalmente, a adoção massiva do “automóvel”, atropelando o ritmo e o espaço do *flâneur*. Nesse contexto, a linha reta utilitária erige-se em extremo oposto da linha curva ornamental, justamente o tipo de traçado que, em suas peregrinações urbanas, atrai o olhar do memorialista, hipnotizado por alguma sobrevivência - numa serralheria antiga, por exemplo – de um Rio *Béle Époque*. A curva, nesta prosa “sinuosa”, tendente ao desvio, constitui também um atributo expressional de resistência, vale reforçar.

O caráter funcional dos novos traçados impõe-se, realmente, com toda a clareza: Le Corbusier abdicará da “peste” das “belas representações, à maneira dos tapetes do Oriente”, em favor dos “planos concretos e da disciplina”. Ou, em outros termos, sai o ornamento e entra a razão. Não surpreende, portanto, a advertência feita, em 1933, durante o quarto Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM): “Esse é um congresso de técnicos”. “Ele também não quer os poetas em sua República”, conclui argutamente, evocando Platão, Nicolau Sevchenko. De fato, nada poderia ser mais ilustrativo do embate entre as duas visões do ambiente urbano: se entra o artista, sai o técnico – e vice-versa. Ou,

³³⁰ “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”, pp. 27-28. *Literatura e Sociedade*, n. 7. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2003-2004.

nos termos deste capítulo, se entra a tríade “rapidez, técnica e maquinaria”, sai a outra, “lentidão, arte e humanismo” – sendo a recíproca também verdadeira.

Nas décadas de 30 e 40, São Paulo incorpora a voga racionalizadora do espaço urbano, especialmente sob o influxo do engenheiro Prestes Maia, depois prefeito municipal (período em que as reformas, naturalmente, ganham novo ímpeto). Entre os poucos artistas avessos a esta “redefinição da cidade em razão de um projeto”, nas palavras de Sevcenko, “inspirado na técnica e voltado para as máquinas e o concreto armado”, estão o Alcântara Machado das *Novelas Paulistanas* e o Sérgio Buarque de Holanda do conto “A viagem a Nápoles”. Porém, para o crítico e historiador, “a mais arguta interlocução com o novo contexto (...) procede da *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade”. Nesta obra, especialmente na “Meditação sobre o Tietê”, estaria o mais incisivo ato de resistência à nova configuração citadina – e não só geográfica ou urbanística, mas inclusive existencial.

Apesar de Sevcenko privilegiar a fase tardia de Mário, o próprio ensaísta colhe, desde o inaugural *Paulicéia Desvairada*, de 1922, exemplos desta tendência refratária às novas transformações urbanas. E cita, muito a propósito, um trecho de “Anhangabaú”, pelos quais se flagra o modo como a “cosmopolitização acelerada, de recorte europeu, relegou aspectos marcantes da memória, da cultura e a paisagem locais”. Eis os versos em questão: “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,/ Onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos? (...)/ Onde as tuas bananeiras?/ Onde o teu frio encanecido pelo nevoeiros (...)?”³³¹

Com a sua propensão ao *ubi sunt?*, o poema aproxima-se especialmente do *olhar* naviano. Assim como no Parque Schimmelfeld o jovem Egon busca ressuscitar um “Desterro morto”, o eu-lírico de Mário empreende o mesmo esforço – sem o mesmo

³³¹ “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”, *op. cit.*, p. 27.

sucesso – no Parque Anhangabaú. Não por acaso, o memorialista apropria-se, como estribilho onipresente ao longo dos seis volumes, de um curto verso mariodeandrino, extraído exatamente de seu largo temário urbano – mais especificamente, paulistano: “Saudade”. A palavra, rimando com “cidade”, dá bem a medida de como a memória, na obra de ambos, intermedeia a vivência cidadina do presente – inclusive erigindo-se, no caso do excerto de *Paulicéia*, em crítica aos novos padrões urbanísticos. Ou, para citar mais uma vez o mesmo crítico, Mário, a exemplo de Nava, “percorre os meandros tortuosos dos mil caminhos, em busca do contato íntimo que possa revestir de vínculos simpáticos os entes e locais cuja remodelação tecnológica tornou inatingivelmente alheios.”³³² Busca, pois - e isto se aplica sobretudo ao autor mineiro – um espelho capaz de devolver o reflexo de uma identidade autêntica e aceitável (não a do velho que “tomou conta de mim” ou a das ruas desfiguradas pelo novo ou pelo decrépito).

Em Mário, entretanto, a situação enriquece-se com uma variante. Se, por um lado, a sua poesia urbana comporta uma tal resistência crítica, por outro pode-se haurir, deste mesmo *corpus*, uma tentativa de adesão mimética. João Luiz Lafetá, por exemplo, vê no espaço da *Paulicéia* um “lugar de movimento e agitação que se mimetizam em versos feitos para serem berrados, urrados, chorados – como diz no ‘Prefácio Interessantíssimo’”. Ou seja: é num componente neorromântico – ou, talvez, expressionista – que se pode enxergar este sensível polo de atração, pelo qual se pressentem, ao menos, as injunções da capital em ebulição³³³. Mesmo Sevcenko, cujo artigo esmera-se em realçar o polo oposto, reconhecerá na “Paisagem nº 3”, do mesmo livro, “o novo dinamismo da cidade, a pulsação repetitiva

³³² *Idem*, p. 27.

³³³ “A poesia de Mário de Andrade”, p. 315. In: *A Dimensão da Noite e outros ensaios* (org. de Antonio Arnoni Prado), op. cit., p. 315. Não obstante, João Luiz Lafetá considera, neste primeiro livro de Mário – *Há uma gota de sangue em cada poema* excluído, neste caso, por “obra imatura” que fosse, no entender do poeta – a dicção postíça. (p. 316).

das novas rotinas mecanizadas e a dissipação aflitiva dos conflitos sociais intensificados”, todos eles, como era frequente no poeta, representados “pela imagem fluida da dança e dos ritmos sincopados”³³⁴: “São Paulo é um palco de bailados russos”, diz um dos versos isolados. Visando a estabelecer uma relação semelhante, Gonzalo Aguilar irá transcrever, por sua vez, a segunda estrofe do poema de abertura de *Losango Cáqui*, de 1924:

Na trajetória rápida do bonde...

De Sant’Ana à cidade.

Da Terra à Lua

Julio Verne

Atravessei o núcleo dum cometa?

Me sinto vestido de luzes estranhas

E da inquietação fulgurante da felicidade.³³⁵

A “relação entre escritura e percurso”, um dos procedimentos com os quais a vanguarda, diz Aguilar, captara “algo das cidades em mutação”, pode ser facilmente apreendido da estrutura do poema. A “trajetória rápida do bonde”, de fato, contamina a escrita, donde a iminente desorientação espacial, cujo paroxismo, talvez, reflita-se na pergunta central: “Atravessei o núcleo dum cometa?” Eis, portanto, um claro exemplo de como a poesia mariodeandradina, por vezes, lança-se a um impulso mimético em relação à nova configuração urbana. E isto sem prejuízo, como se atestou, de um sensível recuo crítico no tocante a tais transformações (embora não seja o caso, forçoso é dizer, do poema em questão, como dá a ver a “inquietação fulgurante da felicidade” com a qual evolui, no

³³⁴ “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”, op. cit., p. 27.

³³⁵ *Poesia Concretista Brasileira*, op. cit., p. 263.

transporte público, em meio às ruas de São Paulo). Este misto de adesão formal e resistência ideológica torna a expressão “cronista paródico” – aplicada pelo crítico aos dois Andrades – muito mais pertinente no caso de Mário. Afinal, pode-se perfeitamente definir a paródia como uma forma de mimese que, não obstante, pretende-se distante ou crítica. Em Oswald, distância e engajamento crítico, como arrolou-se páginas atrás, cedem espaço ao *olho* radicalmente aderente, por parte do eu-lírico, ao novo cenário citadino.

Entrando-se um pouco mais a fundo por esta comparação, percebe-se o quanto tais diferenças já estariam visíveis, em suma, no “Prefácio Interessantíssimo”, de 1922. Lá estão, de um lado, a aversão à “ridícula fraqueza da fotografia... colorida” e, de outro, à tentação de representar “a vida atual no que ela tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto”. Muito sintomaticamente, a única menção ao poeta pau-brasil, no texto, é para discordar, em sentido aliás convergente às duas restrições anteriores: “Não sou futurista (de Marinetti). (...) Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou”.³³⁶ Une as três ocorrências, portanto, uma comum resistência à hegemonia do *olho*, recuperando-se um dos conceitos-chave do capítulo. A máquina fotográfica, aderindo servilmente ao cenário “exterior”, não exerce, em Mário, o mesmo fascínio inspirado sobre Oswald. Enquanto este último pretende tornar indivisas categorias como “exterior/ interior” (como se ambas estivessem, no fundo, ao alcance do *olho*, apto a registrar a sua metonímica simbiose), o autor de *Paulicéia*, na senda contrária, esmera-se em assinalar, poeticamente, a independência entre as duas instâncias, devidamente separadas pelo *olhar*. Quando inserida no contexto de uma obra, como pretende demonstrar o trabalho de João Luiz Lafetá, completamente atravessada pela contínua busca da identidade, esta espécie de cisão torna-

³³⁶ “Prefácio Interessantíssimo”, p. 61. As citações anteriores estão, respectivamente, nas páginas 65 e 74. In: *Poesias Completas* (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio), op. cit.

se perfeitamente compreensível, quase inevitável. Sentir-se traduzido pela cidade, afinal poderia oferecer-lhe um rosto estável, contrariando-se aquilo que, talvez, constitua o traço mais característico desta poesia.

Esta faceta antioswaldiana vai se sobressair com os anos (passando, como é sabido, por um rompimento em nível pessoal), na mesma medida em que, através dela, vai se tornando mais discernível a futura face das *Memórias*. Nesse sentido, um texto como a “Meditação sobre o Rio Tietê”, espécie de poema-testamento de Mário, revela-se uma culminância deste processo (sugerido, de resto, desde a *Paulicéia*). Os termos propostos por Nicolau Sevcenko, cujo percuciente artigo interessa, a este trabalho, em sua dupla vertente crítico-histórica, poderão novamente inspirar a análise. Na obra, de acordo com o ensaísta, “o poeta faz das tortuosidades do rio o seu arabesco oriental, sua tapeçaria persa traçada sinuosamente por entre a geometria da cidade e a perspectiva linear das estradas de ferro às suas margens.”³³⁷ Um tal arranjo pressupõe, portanto, um movimento algo especular entre o rio e os versos, nos quais, naturalmente, está implicada a própria imagem do eu-lírico. A impressão confirma-se poucas páginas depois, quando o estudioso refere, a propósito do “poeta-errante”, “sua longa peregrinação pelo rio, com o rio, como o rio”.³³⁸

A interpretação agencia, de imediato, alguns dos motivos-chave na concepção naviana de cidade. A começar da identificação com a curva, tomada a um só tempo como valor expressivo e existencial. Sevcenko explora a adesão do poeta às “tortuosidades” do rio, cujo fluir acompanha, reforça o crítico, “sinuosamente”. Há aqui, também, uma “narrativa intencionalmente demorando e sinuosa”: em seu próprio temperamento, pode-se

³³⁷ “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”, op. cit., p. 30.

³³⁸ Idem, p. 34.

ler um ato de resistência, por exemplo, à “geometria da cidade” ou à “perspectiva linear das estradas de ferro”, às quais melhor se juntaria, expressivamente, a frase direta e curta.

Pulsa latente em todo o trecho, aliás, uma oposição ao urbanista: a crer na leitura de Sevcenko, a “peste” das “belas representações, à maneira dos tapetes do Oriente”, é aqui privilegiada a ponto de erigir-se em sugestão metafórica: o rio Tietê compara-se, em seu caprichoso curso - devidamente espelhado pelo também caprichoso curso dos versos -, a uma “tapeçaria persa”, a um “arabesco oriental”. Está-se, pois, em pleno domínio do artesanato - e não da indústria, para recuperar a dicotomia de Haroldo de Campos. O “laborioso e elaborado *torneamento* de uma poesia de índole artesanal” bem reitera, a propósito, a afinidade com a curva – embora não se precise ver, nesta afinidade, o traço algo demeritório a ela imputado, por vezes, pelo crítico.³³⁹ A redução e o despojamento, pelo menos tal como associados à poesia “industrial” - a saber, como valores afins à retidão dos “planos concretos” e da “disciplina” -, não socorrerão nem o autor da *Paulicéia* e nem, décadas depois, o das *Memórias*. “*Envernizar*”, na acepção que lhe dá Pedro Nava, talvez constitua um verbo, expressivamente, melhor ajustado aos dois “artesãos”.

A oposição a Le Corbusier, entretanto, é aspecto parcial de outra, mais decisiva e abrangente, na qual está implicada, num dos polos, a cidade propriamente dita. O poeta, em “sua longa peregrinação pelo rio, com o rio, como o rio”, adere àquilo que, sob vários ângulos, a repele. A começar pela geografia, pois o Tietê corre às suas margens, pondo-se literalmente *à parte* dela. No aspecto físico, por seu turno, apresenta fluidez ao invés de asfalto e chão batido. Também no comportamento, a sua sugestão é de instabilidade e não

³³⁹ O caráter sinuoso da poesia de Mário não devia ser, para Haroldo, fenômeno ocasional, pois o poeta deixaria, geralmente, “o verso fluir longo” (p. 11 de “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit.). Antes, p. 41, grifo nosso.

de solidez. Aonde uma reclama o controle e a disciplina, o outro oferece o imponderável e a liberdade.

Em termos temporais, se em *Losango Cáqui* ainda se podia ver, em meio à “inquietação fulgurante da felicidade”, uma reciprocidade entre escrita e percurso citadino, uma década depois, o discurso da “Meditação”, em franca desilusão com a vida urbana, procurará, inversamente, agarrar-se à *antichidade* das águas. Por que, afinal, cingir-se a um cenário cuja humanidade mede-se pelos seguintes versos: “Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude”³⁴⁰ A ausência do homem, no curso pluvial, configuraria, a este eu-lírico, outro irresistível polo de atração, capaz de separá-lo – ou mesmo lavá-lo, considerando-se a simbologia da água – da urbe contaminada.

Pelo menos neste âmbito, Mário de Andrade esposará a opinião de um escritor contra quem, ironicamente, dirigira ataques ferinos: Anatole France. “O desgosto pelo conformismo das formas fixas” – identificado, por Nicolau Sevcenko, na “Meditação” -, “que congelaram e condenaram o livre fluxo das expectativas e”, conclui, “solidificaram a itinerância imprevisível dos destinos”³⁴¹, vem a ser o mesmo desgosto, sem tirar nem por, do romancista francês frente à cidade americanizada, na qual, igualmente, relega-se o “humano” e o “imprevisto” ao engessamento técnico e funcional.

Por esta insólita intersecção, pode-se ver o quanto Mário, em sua vertente citadina, especialmente a tardia, já antecipa algo do olhar urbano de Pedro Nava (quem, afinal de contas, achou por bem evocar, a propósito, o escritor francês). Forçar o discurso a aderir ao rio, em um caso, ou à lembrança, em outro, equivalerá, em ambos os casos, a forçá-lo a

³⁴⁰ “A Meditação sobre o Tietê”, p. 386. Cf. *Poesias Completas*, op. cit.

³⁴¹ “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”, op. cit., p. 32.

uma adesão à *antichidade*. O Tietê do poeta ou a *cidade-antiquário* do memorialista (como se achou conveniente chamá-la, por força de sua vocação museológica, quando evocada pela memória voluntária, ou epifânica, quando nascida da involuntária) são duas manifestações, enfim, da mesma atitude de resistência (ambivalente, no primeiro caso; plenamente desenvolvida, no segundo). Mais uma vez ironicamente, é Oswald de Andrade – o patriarca modernista da imagem urbana à qual, sob certo ângulo, ambos são refratários – quem melhor poderá definir o teor desta cisão. Aplicando a frase ao colega paulista, não podia estendê-la, naquela altura, ao futuro autor das *Memórias*. Façamo-lo agora: “Esta cidade que não reflete o rosto de seus habitantes é (...) a cidade de Mário de Andrade”.³⁴²

³⁴² Apud João Luiz Lafetá em “A Poesia de Mário de Andrade”, op. cit., p. 316. Cf. *A Dimensão da Noite*, op. cit.

V. CONCLUSÃO

5.1 As Memórias como “fruto tardio do movimento modernista mineiro”

Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som de Juiz de Fora, em 1979 – após a publicação, portanto, do quarto volume das *Memórias* -, Pedro Nava é convidado a comentar o movimento de renovação artística do qual tomou parte, nos anos 20, em Belo Horizonte (objeto, como se sabe, de boa parte do livro então recém-publicado). Seguem pergunta e resposta, ambas importantes:

Gilvan Procópio – “Você é uma das figuras importantes do Modernismo em Minas. Participou pessoalmente das discussões e divulgações das teses modernistas. Pelo que se depreende em Beira-Mar, você considerava as ideias modernistas uma forma de romper a monotonia e tradicionalismos belorizontinos. E agora, passado tanto tempo?

Pedro Nava – Eu não repudio o Modernismo, acho que ele ficou até hoje, não como era no nosso tempo, mas, evidentemente, deixou frutos; é trecho passado e percorrido da literatura brasileira. Nada do que se faz hoje deixa de ter tido a influência do movimento modernista dos anos 20. Uma folha tem sempre alguma coisa de um galho intermediário, primário, secundário, do tronco, da raiz... Nós tomamos parte do movimento literário brasileiro e tenho a impressão que sou fiel às minhas ideias daquele tempo; uma certa ideia de desrespeito, de iconoclastia, de derrubada de mitos, vem toda desse meu ensinamento.³⁴³

³⁴³ Acervo Pedro Nava do Museu de Literatura Brasileira, documento PI 029.

A pergunta reflete uma impressão de leitura muito poderosa, de fato, em *Beira-Mar*: o modernismo, a julgar pelo teor daquelas páginas, teria sido, antes de mais nada, um movimento de aflorado ímpeto contestador. E isto não só em nível estético, mas também comportamental. Afinal, Belo Horizonte “era uma capital profundamente quieta e bem-pensante”, que não só “amava o soneto” e “deleitava-se com a sua operazinha em tempos de temporada”, como também “acatava o Santo Ofício” e cultivava “moças para as quais, hipocritamente, “as crianças pussavam nas hortas entre pés de couve, raminhos de salsa, serralho, bertalha e talos de taioba”. A este ambiente de tradicionalismo generalizado, opunham-se “aqueles rapazes desrespeitosos (...) fazendo versos sem rima nem metro”, então conhecidos, pejorativamente, como “futuristas” e “nefelibatas – expressão exumada dos velhos insultos aos simbolistas e servindo agora”, explica Nava, “para nós que éramos os que andávamos com os pés fora do chão” (*BM*, 119). A oposição, bem definida pelos polos “modernistas” *versus* “Tradicional Família Mineira”- a influente “TFM”, espécie de profetisa da TFP -, perpassa todo o volume, em outra manifestação do já familiar pendor dicotômico do memorialista. É ela, provavelmente, a sugestão mais atuante, como sugere a pergunta de Procópio, na imagem do movimento formada a partir da obra – a principal, embora longe de ser a única, fonte sobre o assunto nas *Memórias*.

A resposta do memorialista, aliás, dá bem a medida do quanto este aspecto lhe parece decisivo, central talvez, na definição do modernismo. Afinal, ela não só confirma a impressão de Procópio como a estende às próprias *Memórias*: o seu DNA modernista, presente em suas “folha[s]”, poderia aferir-se, também, pela presença ainda sensível desta “raiz” “nefelibata”, como a definiria o jargão belorizontino dos 20 (cujo teor depreciativo, no fundo, parece mais agradar do que desagradar a Pedro Nava). “Tenho impressão que sou

fiel às minhas ideias daquele tempo”, diz o escritor, especificando-as depois: “uma certa ideia de desrespeito, de iconoclastia, de derrubada de mitos”. Ou seja: a sobrevivência modernista, na obra, tem a ver essencialmente com a sobrevivência do ímpeto contestador. E, por este ângulo, ele não se revela apenas central e decisivo, mas também longo.

Utilizou-se a palavra “longo”, mas se poderia optar, tranquilamente, por outra: “tardio”. Na fórmula cunhada por Davi Arrigucci Jr. para definir as *Memórias* – um “fruto tardio do movimento modernista mineiro”, epíteto da obra e semente deste trabalho -, o termo parece ater-se à acepção mais corrente, destinada apenas a localizar a irrupção meio temporã, para manter a sugestão vegetal, do ciclo memorialístico no arco histórico do movimento. À época do ensaio (1987), portanto, ela carecia de maior especificidade teórica, cuja fundamentação beneficia-se, sem dúvida, de uma publicação recente do crítico palestino Edward Said.

Estilo Tardio, como dá a ver claramente o título, dedica-se a perscrutar o fenômeno, valendo-se para isto do exame de obras muito díspares entre si e distribuídos por variados ramos da arte e do tempo: comparecem aí, por exemplo, a música de Wolfgang Mozart e Richard Strauss, a literatura de Eurípedes e Jean Genet ou, muito especialmente, a filosofia de Theodor W. Adorno. O traço parece, assim, bastante abrangente, embora o autor esmere-se, por outro lado, a submetê-lo a uma definição precisa. Não lhe interessa abordar, aleatoriamente, as produções advindas do “período final ou tardio da vida”, mas aquelas, deste conjunto, que “contradizem uma maturidade de conciliação e serenidade”. Escreve Said:

Qualquer um de nós poderia citar casos de obras tardias que coroam uma vida de trabalho estético. Rembrandt e Matisse, Bach e Wagner. Mas o que

dizer de obras tardias que não são feitas de harmonia e resolução, mas de intransigência, dificuldade e contradição em aberto? (...)

É este segundo tipo de criação tardia que me parece profundamente interessante. Gostaria de explorar a experiência de um estilo tardio que tem a ver com uma tensão despida de harmonia ou serenidade, com uma produtividade conscientemente improdutiva, *do contra*...³⁴⁴

O conceito do crítico alia, portanto, um componente biográfico – o “período final (...) da vida” – a outro, expressivo e também, por vezes, temperamental – a “intransigência” e a “contradição em aberto”. E é interessante ver como Nava, escrevendo no período final de sua vida uma obra, como diz, fiel a “uma certa ideia de desrespeito, de iconoclastia, de derrubada de mitos” – “ensinamento” modernista – acaba por integrar, a si mesmo e ao movimento do qual advém, a conceituação saidiana. O ímpeto contestador de um, sendo o traço mais longevo do modernismo – a ponto de alcançar, mais de cinquenta anos depois, as próprias *Memórias* – e a produtividade “do contra”, de outro, guardam muito em comum. Isto, pelo menos à primeira vista.

É sobretudo por este ângulo contestador que comparece, nas *Memórias*, a figura de Oswald de Andrade. Nava a descreve com evidente simpatia, talvez até alguma inveja. Relembra nestes termos a biografia do poeta, pelo menos até 1924, ano do primeiro encontro entre ambos, no salão do *Grande Hotel* belorizontino: “Àquela época, já raptara, fugira e estava no terceiro casamento. Era admirável.” O retrato segue privilegiando o mesmo rasgo temperamental: depois de mencionar as “suas prisões”, transforma-o num

³⁴⁴ *Estilo Tardio* (trad. Samuel Titan Junior), p. 27. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

precursor “dos *hippies*”, dos quais “ele foi o primeiro”, explica o memorialista, “no sacrifício pessoal aparentemente inútil mas na eficácia de sua desobediência gandhiana” (*BM*, p. 207). Tudo converge, enfim, para alçá-lo a uma personificação daquele ímpeto contestador tão característico, para o autor, do movimento modernista.

Não obstante esta calorosa empatia, Oswald não ultrapassa, no fundo, a condição de uma presença algo secundária nas *Memórias*, sobretudo quando comparada à de outros companheiros de modernismo. Permanece mais como um símbolo do *enfant terrible*, tal qual conformado pela sua biografia à naviana, do que como, em sentido forte, uma influência. Nada disto tem a ver, esteja claro, com desprezo ou hostilidade pela literatura oswaldiana. Pelo contrário. Muito do arejamento vocabular das *Memórias* – inclusive no uso literário do palavrão, cujo pioneirismo, com real efeito de proliferação, Pedro Nava filia à dupla “Marioswald” (*BC*, p. 332) – deve ao poeta pau-brasil, assim como a irreverência e o humor tão presentes no ciclo memorialístico. Mas as referências especificamente às obras do escritor paulista são, novamente quando comparadas àquelas feitas a propósito de Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, esporádicas e sem maior impulso de veneração (em Nava, como se sabe, tão forte quanto o de repugnância). É ver, por exemplo, o tanto de linhas e paixão dispensados, na biografia de Mário, ao elogio da prosa de *Macunaíma* e do restante de sua poesia; ou ainda, na de Drummond, à sua vasta obra poética, devidamente reverenciada por vinte e quatro adjetivos alinhados em maiúsculas saltando da página (*BM*, p. 194). Quanto a Oswald, menções respeitosas, mas relativamente secas (e isto, repita-se, num autor cujo impulso de veneração era tão forte quanto o de repugnância), a *Miramar*, à *Trilogia do Exílio*, ao *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*.

Curiosamente, entretanto, o escritor-símbolo deste ímpeto contestador do movimento – um traço-chave, para Nava, da sensibilidade modernista ainda atuante nas *Memórias* – vem a ser justamente aquele, em termos relativos, menos privilegiado na composição da obra. Tanto o modernismo quanto o estilo tardio de Said, pelo menos nas balizas até agora exploradas, pareceriam imantá-lo, de forma mais categórica, para o domínio naviano. Se isto ocorre menos resolutamente do que pareceria razoável, cedendo-se espaço a Mário e Drummond – estas sim, duas presenças modernistas verdadeiramente poderosas no ciclo memorialístico -, o fenômeno em parte explica-se, justamente, por outras características, examinadas a seguir, desta mesma feição tardia descrita pelo crítico palestino.

Os nomes enfocados por Edward Said, em seu trabalho, apresentam um marcante traço comum, para o crítico bem ilustrativo da feição tardia de suas obras. Uma sumária transcrição de alguns comentários acerca de três destes nomes já basta, certamente, para deixá-la à mostra. O compositor Richard Strauss é tido, por exemplo, como “uma figura eminentemente fora de época”, praticando uma “linguagem desde sempre fora de sincronia”. Já Adorno, nas palavras do ensaísta, “é uma figura tardia porque muito do que realiza milita ferozmente contra a corrente de seu tempo”. E a fase final de Beethoven, sob o olhar do filósofo alemão, opõe-se à precedente por externar, naquela altura, uma “relação contraditória e alienada” com a “ordem social”. De modo que, a partir dos casos citados – e a lista poderia se estender a todos os outros do livro -, pode-se concluir, como faz, com

todas as letras, o intelectual palestino: “O estilo tardio *faz parte* e, ao mesmo tempo, está à *parte* do presente.”³⁴⁵

Ora, é justamente neste nível que o estilo tardio passa a atritar, em alguma medida, com o movimento modernista. Pois, enquanto um investe numa sorte de descompasso histórico, o outro professa, inversamente, um esforço de ajuste sincrônico com a História presente. Mário de Andrade, elencando dentre os trunfos do modernismo, em sua famosa conferência de 1942, a “atualização da inteligência artística brasileira”³⁴⁶, oferece um evidente exemplo do anseio, muito típico do movimento, por um contínuo e programático *aggiornamento*. Isto não se traduz, necessariamente, em acriticidade ou cegueira dogmáticas. Mesmo a oposição privilegiada nas *Memórias*, entre os jovens *futuristas* e a ultrapassada TFM, pode ser perfeitamente posta na conta de uma rebelião, à época, contra o cenário presente. Mas, mesmo quando isto ocorre, a justificativa é enfraquecer aqueles – usando-se uma expressão de Drummond, nos anos 20, acerca de Anatole France – “que [tiveram] o seu relógio atrasado”³⁴⁷. Ou seja: mesmo nestes casos, o objetivo continua sendo aderir à época atual. Qualificar os opositores de “passadistas”, aliás, só vem a reforçar esta impressão. Os limites do ímpeto contestador do modernismo, de um lado, e do *tardio*, de outro, ficam assim melhor definidos: o *do contra* do primeiro, muitas vezes, equivale a uma defesa da sincronicidade com a época – equivale, pois, a andar *com* o tempo - , enquanto o do segundo traduz-se, inclusive, num compasso *contra* o tempo³⁴⁸.

³⁴⁵ *Idem*, p. 44. A citação sobre Beethoven está na p. 278; sobre Adorno, na p. 42 e, finalmente, Strauss, na p. 65.

³⁴⁶ “O Movimento Modernista”, p. 242. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, op. cit.

³⁴⁷ “*Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade* (trad. do autor)”, op. cit., p. 42.

³⁴⁸ O fim da Conferência de Mário, com a sua conhecida exortação – “Marchem com as multidões” -, capta precisamente este movimento de adesão às necessidades da época. Cf. “O Movimento Modernista”, op. cit., p. 255.

Obra tardia e obra modernista, as *Memórias* atraem para o seu universo aquelas referências, no âmbito do movimento, nas quais já se podem ver, com alguma clareza, os sintomas do conflito aqui esboçado. O Mário de Andrade conformado por este trabalho – a saber, o Mário delineado *em função* de Nava, o que dá bem a medida de sua feição, nestas páginas, sabida e metodologicamente parcial – constitui, sem dúvida, o exemplo não só mais intenso como também o mais complexo desta tendência conflituosa. Nele, o impulso vanguardista nunca rechaça de todo uma renitente veia tradicionalista – sensível em mais de um aspecto. O presente estudo deu a ver, sob o influxo do memorialista, alguns deles.

Mário, por exemplo, desanca os simbolistas, mas também deixa à mostra, em sua obra, visíveis marcas da escola. Desanca, ainda, o realismo – mas cobra de Euclides da Cunha e de si mesmo, como observa João Alexandre Barbosa, maior rigor na fidelidade histórica (donde deriva, a propósito, o seu enfurecido enciclopedismo). Louva a ação presente, mas não exclui de sua poesia – especialmente a cidadina – a intervenção emotiva da saudade, nem deixa de zombar, no “Prefácio Interessantíssimo”, do modo como “costum[a] andar sozinho”³⁴⁹ (isto é, citando compulsivamente e olhando não apenas para a frente e para o lado, mas também para trás). Apregoa maior engajamento coletivo e despersonalização – com os quais se poderia combater uma ainda pulsante veia romântica –, mas não só recrimina Oswald de Andrade por praticar um despersonalizado lirismo objetivo (índice, para ele, de uma invenção “desumana”)³⁵⁰, como também – e isto é o mais importante – concebe uma obra na qual o *eu* é uma verdadeira obsessão. Sendo este um retrato, como se propôs, revelado sob a luz de Nava, é natural que por ele possam

³⁴⁹ “Prefácio Interessantíssimo”, p. 73. In: *Poesias Completas*, op. cit.

³⁵⁰ A avaliação está numa carta datada de 21 de janeiro de 1928, dirigida ao jovem poeta Ascânio Lopes. *Apud* Haroldo de Campos, “Uma Poética da Radicalidade”, op. cit., p. 17.

vislumbrar-se, à sua imagem e semelhança, as tendências *fin-de-siècle*, realistas e, especialmente, saudosistas das *Memórias*.

Imagem e semelhança, para ser exato, naturalmente relativas. A Mário de Andrade, sem dúvida a figura mais influente do modernismo brasileiro, tais sintomas de descompasso histórico – passíveis da recriminação, por certo parcial e simplista, de “passadismo” – provavelmente deveriam incomodar. Afinal, em maior ou menor grau – e o capítulo sobre a cidade mariodeandradina constitui um destes graus menores – o poeta sempre fora um apologista da ação presente. Isto vale, inclusive, para a conferência de 42, na qual, parecendo insurgir-se contra o passado modernista, acaba por reafirmar, justamente, o compromisso-chave do movimento com o *zeitgeist*. Em nome deste compromisso, como é sabido, o escritor justificaria até mesmo o sacrifício estético da própria obra. Preservar a fidelidade ao tempo, portanto, lhe parecia prioridade – dos anos 20 até os 40 -, donde um provável mal estar frente à imagem – sabidamente parcial, reitera-se – aqui delineada. Aliás, se fosse diferente, não se estaria falando, como se está, em termos de conflito. Justamente este teor parece muito atenuado, entretanto, na obra de Pedro Nava: em sua condição *tardia*, fazer “parte e, ao mesmo tempo”, estar “à parte do presente”, constitui, menos do que um perigo, uma irresistível atração, um irrecusável ponto de fuga.

Desde os anos mais recuados de sua vida literária, Carlos Drummond de Andrade, a outra referência modernista de peso das *Memórias*, ostenta uma concepção de presente bastante complexa – isto é, bastante receptiva (e não refratária) àquela sorte de conflito identificada em Mário de Andrade. “Ta-í”, artigo escrito para “O Mês Modernista” de *A Noite* (ainda em 1925, portanto), traz uma frase bem significativa a esse respeito: “Ao princípio dissolvente da tradição devemos opor o princípio construtivo da evolução.” Para

Pedro Nava, a publicação, comentada em *Beira-Mar*, buscava combater o “exagero do tradicionalismo” (*BM*, 248). Isto, de fato, é bem verdade. O propósito de rechaçar a “tradição”, opondo-lhe um “princípio” alternativo, só vem a referendar a afirmação do memorialista.

Por outro lado, o poeta também recusa, como alternativa à tradição, a ideia esperada de revolução. A ela, prefere a de “evolução”, bem mais atenuada e “construtiva” (e menos propensa, portanto, à ruptura “dissolvente”). Sabedor das prováveis acusações de conservadorismo, então na ordem do dia, Drummond adianta-se à iminente objeção: “Não me digam que também é passadismo. Eu sei que é, mas entre os passadismos, procure sempre o mais útil, exmo. Sr.”³⁵¹ Fica clara, portanto, a dimensão daquela referida complexidade – precoce, aliás – inerente a esta concepção de tempo: ao invés de dissimular as suas inevitáveis discontinuidades, Drummond não só as assume como as submete a um *modus operandi* – sempre tendo-se em vista, como bom modernista, o *aggiornamento* mais autêntico. Entretanto, o propósito, aqui, começa não apenas a comportar, mas mesmo a requerer o paradoxo, pois o melhor modo de estar no próprio tempo, sugere o raciocínio, é também colocar-se, de modo consciente e calculado, *fora dele*.

Toda esta teoria, percebe-se de imediato, aproxima-se das propostas de T. S. Eliot, especialmente num artigo como “Tradição e Talento Individual”. À época, estando abastecido, sobretudo, por leituras francesas, é provável que Drummond não tivesse, entretanto, conhecimento específico deste ensaio (publicado poucos anos antes, no simbólico 1922). Por outro lado, o poeta poderia nutrir-se de formulações semelhantes, bebendo, porém, de outras fontes – como sugere John Gledson, por exemplo, citando Paul Valéry (“que o influenciou, sem dúvida”). Além do francês, “as opiniões contemporâneas

³⁵¹ *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, op. cit., p. 37.

de escritores como (...) Eliot e Ortega y Gasset” poderiam comparar-se, diz o crítico, à “cautela” e à “consciência da necessidade de uma convenção”, valores com os quais o mineiro, desde o “ensaio de 1923”, buscava uma “reação ao modernismo de vanguarda dos anos que se seguem a 1910”.³⁵² Este “modernismo de vanguarda” não hesitaria, ao contrário do poeta, a opor ao “tradicionalismo” a revolução propriamente dita. Sob este ângulo, torna-se ainda mais significativa a crítica desferida contra o então recém-lançado *Pau-Brasil*, livro de poemas de Oswald de Andrade. O autor, para o jovem colega modernista, “não teria passado pelo serviço militar da métrica”:

Ora, eu acho isso quase indispensável. A gente só se liberta daquilo que não prende. Ninguém nasce livre. O artista precisa fazer experiências, medir as suas forças, corrigir-se, educar-se. A metrificação emoldura a fisionomia indecisa do poeta na sua primeira infância. Depois ele dá um tiro na moldura e fica sendo somente quadro.³⁵³

A crítica ultrapassa, em muito, o mero âmbito da técnica e do juízo de valor literários. Ela alcança, na verdade, a própria relação com o tempo verificável, como define Gledson, no “modernismo de vanguarda”. O que Drummond não encontra nos poemas de *Pau-Brasil*, justamente, é a “consciência da necessidade de uma convenção”, com a qual se poderia falar, como propõe, não em revolução, mas em “evolução”. Os versos oswaldianos parecem-lhe, nesse sentido, revolucionários – e, por isto mesmo, dignos de ressalvas. A ruptura aí implicada, pode-se concluir, lhe pareceria simplista ou mesmo ingênua, como se fosse possível, ou mesmo desejável, romper com a tradição a um tal grau. Diante desta

³⁵² Idem, p. 40.

³⁵³ Apud John Gledson, p. 48. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, op. cit.

impossibilidade, o mineiro parece aconselhar ao paulista, como fizera ao hipotético interlocutor – bem encarnado, aliás, por Oswald: “dentre os passadismos, procure o mais útil, exmo. Sr.”

Diante deste quadro, torna-se bastante razoável a conclusão de John Gledson acerca dos primeiros escritos drummondianos, ainda na década de 20:

Uma das separações radicais que estes ensaios revelam é a que havia entre Drummond e Oswald de Andrade, e que se fez pública quando Drummond recusou colaborar com a segunda ‘dentição’ da *Revista de Antropofagia*. Culpa Oswald de uma resolução voluntariosa de evitar tais lutas internas; ele é, segundo Drummond, simplista sob a aparência de simplicidade. No caso de Drummond, tais lutas são sinais de uma tensão que vê como necessária ao poeta.³⁵⁴

O crítico inglês menciona certas “lutas internas” mitigadas, um tanto imperiosamente, pelo poeta paulista. Gledson não especifica o teor destas “lutas”, embora a discussão aqui desenvolvida aponte, provavelmente, para uma das suas faces. Ela tem a ver, justamente, com os graus de ruptura implicados no projeto modernista. “Simplista sob a aparência de simplicidade”, Oswald se inclinaria, como se disse, a sobrevalorizar o seu alcance – nivelando-se, talvez, àquele revolucionário “modernismo de vanguarda” ao qual Drummond se opõe. Conscientemente ou não, deixando visível desde cedo, em sua obra, a escolha “mais útil (...) dentre os passadismos”, Mário de Andrade significaria, sem dúvida,

³⁵⁴ *Idem*, p. 50.

um caminho mais propício àquela “evolução” da qual o escritor mineiro, já naqueles escritos, dizia-se partidário.

Esta opção, tornada pública em 1928 - como bem lembra John Gledson – viria a constituir, segundo Pedro Nava, um dos traços do modernismo mineiro – fortemente inclinado, diz o escritor, para o lado de Mário de Andrade.³⁵⁵ Isto se estende, como se sabe, às próprias *Memórias* – nas quais se podem ver, com bastante clareza, o quanto esta nota mariodeandradina passa, contudo, pelo filtro de Carlos Drummond de Andrade. De fato, já nos anos 20 as primeiras cartas de Mário eram não só aguardadas com ansiedade, mas também discutidas, em grupo, pelos jovens intelectuais de Belo Horizonte – dentre os quais, reporta-nos ainda o memorialista, Drummond desempenhava uma liderança discreta, mas atuante³⁵⁶. O ciclo memorialístico da maturidade, do ponto de vista deste trabalho, testemunha pelo menos em três aspectos o modo como se deu, tardiamente, esta filtragem (sinal de que o amigo permaneceu, desde sempre, uma voz a ser considerada, como admite o autor, na formação das próprias convicções literárias).

Um destes aspectos vem a ser, justamente, o valor conferido à tradição. O sentido de evolução a ela imputado certamente responde, em parte, pelo à-vontade naviano na farta manipulação das mais variadas referências literárias, em deliberada e sistemática utilização do “mais útil” dentre os “passadismos”. A tendência, ainda meio ambígua e conflituosa em Mário, alcança, pelo filtro drummondiano, uma espécie de legitimação teórica, à qual a sensibilidade de Pedro Nava terá sido amplamente receptiva. O segundo aspecto em questão, discutido em capítulo anterior, tem a ver com os anseios coletivizantes do poeta

³⁵⁵ “A correspondência de Mário de Andrade para nós dá a confirmação do que afirmo, ao mesmo tempo que da preponderância do admirável autor de *Macunaíma*, na evolução posterior de nossas idéias e nossa ação”. Cf. “Recado de uma Geração”, introdução à edição fac-similar d’ *A Revista*, op. cit.

³⁵⁶ “O insólito da poética drummondiana estava ainda verde para mim. Acabaria virando consciência e me invadindo como aliás a todos nós que éramos liderados por ele. Nossa grandeza é que reconhecíamos isto sem imitá-lo” (*BM*, 193).

(“despersonalizar” era o termo sugerido no ensaio “A poesia em 1930”, na verdade já referido, quatro anos antes, em carta a Drummond). Também as *Memórias*, como se propôs em detalhes naquela interpretação, parecem pesar os termos mariodeandradinos pela balança drummondiana. Ou seja: tomam as pretensões literárias do *nacional*, atuantes naquele, pelas preocupações, prevalentes neste último, com a autenticidade do discurso lírico – prejudicadas por um eventual tom cívico implicado num tal projeto. A enunciação corrente no ciclo memorialístico forja, precisamente, uma espécie de fatalidade do discurso compartilhado – como se respondesse, tardiamente, à polêmica travada pelos dois amigos nos idos de 20. E, *last but not least*, o mesmo tipo de filtragem fere o *voumemborismo* identificado, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, como típico da sensibilidade modernista de 1930. Nava se inserirá, neste contexto, de maneira muito peculiar, como se verá logo mais. Mas ainda assim, submeterá uma vez mais as “Danças” de *Remate de Males* – ou mesmo a Pasárgada bandeiriana – ao *longe* da “Nova Canção do Exílio” n’ *A Rosa do Povo*. Ou seja: submeterá o dionisíaco daqueles – em cujos textos, mesmo na condição de exilado, respira-se uma atmosfera de consumada libertação – ao ímpeto de fuga, alçado à motocontínuo, próprio deste último.

Em *Chão de Ferro*, Pedro Nava refere um episódio cujo sentido, sob certo ângulo, ultrapassa o saboroso teor anedótico, realmente muito pronunciado:

Eu ouvi na minha remota mocidade a explosão de termo hibernado quinhentos anos. Foi na rua Guaicurus e na disputa de “duas espanholas de Montes Claros”. Elas se tratavam de sua vaca, sua úmida, sua larga, quando uma ganhou, xingando a outra de sua putarroa. Guardei encantado o termo

desconhecido e há muito pouco tempo fui descobri-lo, imaginem! num clássico afonsino. Sim senhores. Está em Anrique de Almeida Passaro. A mineira morena estava falando português do século XV. (CF, p. 308)

Como se sabe, Nava é um exímio contador de *causos*. Boa parte de sua perícia, neste gênero, está depositada na história aqui enfocada, especialmente no contraste, certamente medido e de grande efeito, entre a serenidade displicente do relato e a ferocidade desbocada das “duas espanholas”. O trecho, entretanto, oferece ainda mais. José Maria Cançado, comentando-o, cita Bakhtine e suas reflexões acerca da “imortalidade histórica”: a “explosão” do “termo hibernado quinhentos anos”, foco da anedota, ampararia as formulações do autor russo.³⁵⁷ De fato, esta espécie de atavismo consiste numa das fixações do ciclo. Neste trabalho, ele traduz-se sob o signo de uma sistemática atração pelo *longe* – donde o fascínio, por exemplo, pelo *antigo*, ideia-chave de um dos capítulos anteriores. Não por acaso o memorialista guarda “encantado” o termo desconhecido, cuja estranheza valoriza-se, ainda mais, à descoberta de sua resistente sobrevivência aos séculos. Eis o tipo de ocorrência à qual a sua sensibilidade *antiquaria* está permanentemente predisposta. A sua obsessão pela cidade-museu ou, sobretudo, pela epifânica cidade-*madeleine*, ilustra de modo bastante claro esta adesão a tudo aquilo que, embora acidental e precariamente, pareça refratário à ação do tempo.

Neste sentido, a anedota tem muito a dizer sobre o modo de ser da própria obra. Numa afirmação taxativa, mas nem por isto falsa, pode-se propor que, em boa medida, a língua das *Memórias* é a língua das “duas espanholas de Montes Claros”. Ou seja: esta prosa comporta, numa enunciação cotidiana, coloquial e, portanto, bastante atual, uma

³⁵⁷ *Memórias Videntes do Brasil*, op. cit., p. 95.

intervenção surpreendente, embora sistemática, de um léxico dado como morto ou, no mínimo, adormecido. Por isto, uma tal prosa corporifica, em sua própria textura, aquela espécie de desestabilização temporal tão atraente, como se disse, à *sensibilidade antiquaria* do memorialista. Estas instâncias nas quais, mesmo excepcionalmente, presente e passado resolvem-se enquanto permanência, constituem os destinos, sempre provisórios, do renovado exílio tão peculiar ao *voumemborismo* naviano. A palavra, tal qual forjada no ciclo, dá vez e voz a estas almejadas, bem-vindas e intermitentes intersecções temporais, como se ela própria se revelasse um destes lugares, como a “biblioteca fabulosa” de *Balão Cativo*, nos quais a empresa de fuga do narrador pode encontrar alguma guarida.³⁵⁸

De fato, a leitura das *Memórias* produz, vez por outra, o mesmo tipo de estremeamento causado, ao narrador, pela intromissão anacrônica de uma palavra como “putarroa”. O apelo inclusive comercial da obra – raro exemplo de *best seller* e, também do ponto de vista crítico, *best buy* – explica-se, em parte, por sua prosa fluente e contemporânea, em meio à qual, entretanto, encontram-se escolhas lexicais “passadistas”, para usar um termo provocativo, como “sempitermo” (ao invés do corrente “eterno”), “palestra” (e não o esperado “conversa”), “versicolor” (no lugar do banal “colorido”), “perlustramos” (preferido ao coloquial “observamos”), “avantesma” (fazendo as vezes de “monstro”), “hodierno” (um “atual” mais antigo, bem à naviana), “olorosa” (forma literária, ultrapassada, para “perfumada”) ou, por fim, até o nabuquiano “ancilar” (substituindo “servil”). Sobretudo num autor para quem os sinônimos não existem (*BC*, p. 333), tais escolhas devem ter uma razão de ser mais funda do que o puro preciosismo verbal. Uma

³⁵⁸ Dentre os variados motivos que o levam a escrever memórias, elenca este: “A tudo isto juntou-se o fato de sentir-me idoso, com tendência a me isolar e querendo em mim, rechar meu melhor – isto é, infância e adolescência.” Entrevista concedida a José Mário Pereira em junho de 1983 (AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa, documento PN 1147).

delas, pelo menos do ponto de vista deste estudo, vem a ser a busca, não meramente estilística, daquele fenômeno ao qual o memorialista assistira, “encantado”, na briga das “duas espanholas de Montes Claros”.

Algo do gênero está sugerido no importante ensaio de Davi Arrigucci Jr. sobre as *Memórias*. Para o crítico, a obra conjuga, em sua prosa, matrizes aparentemente inconciliáveis como, de um lado, o serão familiar (com toda a sua carga de registro oral, popular e tradicional) e, de outro, as vanguardas de começo de século (com toda a sua carga, por sua vez, de registro escrito, erudito e contemporâneo). Elas se traduzem, por exemplo, na mistura de uma sintaxe evocativa do gesto, típico da fala, com um procedimento como a enumeração caótica, descrita por Leo Spitzer a propósito do “verso livre moderno”³⁵⁹. E mais uma vez, aqui, percebe-se o quanto aquele sentido drummondiano de “evolução” aplica-se bem, embora tardiamente, também ao ciclo naviano.

Arrigucci não chega a assinalar, entretanto, como uma tal abertura às formas do passado - ainda mais claras na mencionada atração pelas “palavras esquecidas”, também referidas em “Móbile da Memória” - renova significativamente a dimensão da “língua brasileira” mariodeandradina, em boa parte inspiradora da prosa do memorialista. Na carta referida pelo crítico, o escritor paulista aconselha Pedro Nava, ainda em 1925, a fundir os diferentes falares “burgueses e populares”, assim como os variados regionalismos³⁶⁰. Deste modo, buscava-se uma dicção literária mais atual e, sobretudo, mais convincente. Mário de Andrade cita, portanto, a fusão de dados de classe e de espaço geográfico, *mas não cita a fusão de registros temporais distintos*. Fazê-lo, àquela altura, desviaria o foco do

³⁵⁹ Cf. p. 108 de “Móbile da Memória”, op. cit. Sobre a sugestão do gesto pela prosa das *Memórias*, cf. o capítulo “Os Gestos Revividos” (pp. 101-105).

³⁶⁰ *Idem*, p. 72. A carta está publicada em *Correspondente Contumaz*, op. cit. (cf. pp. 53 e 54).

aggiornamento expressivo e, de quebra, poderia custar uma acusação de passadismo, à qual o modernista, pelas razões elencadas, seria mais vulnerável do que o jovem Drummond. Mesmo em *Macunaíma*, onde esta “língua brasileira” encontra a sua aplicação mais exata, a entrada do jargão *démodé*, na “Carta pras Icamiabas”, dá-se pelo signo do bacharelismo pedante, ridículo e “passadista” – na acepção pejorativa então corrente. Dá-se, portanto, pelo signo da *ruptura* – impulso mais urgente, à época. Tão urgente quanto, nas *Memórias* de meio século depois, será o impulso de permanência, do qual o nível estilístico constitui apenas variante de um anseio existencial mais amplo, evidente e generalizado na obra. Sob esta motivação inversa, dá-se a entrada do “vocábulo escorraçado” (*BM*, 331) daquele programático primeiro momento modernista.

Esta atração pelo *longe* verifica-se, até certo ponto, na própria relação do ciclo com o modernismo. Uma afirmação como esta, contudo, pede algum cuidado. Não se nega, por exemplo, o vínculo do sabor de crônica desta prosa com os escritos contemporâneos, para citar uns poucos nomes, de Paulo Mendes Campos, Rubem Braga ou mesmo de Carlos Drummond de Andrade. Constam do arquivo pessoal de Nava, aliás, vários recortes de textos do gênero, publicados nos jornais da época.³⁶¹ Nem se afirma, tampouco, que o memorialista tenha passado ao largo de gigantes ainda por vir, como Guimarães Rosa – cuja leitura, é bem verdade, declararia evitar durante a redação das *Memórias*, por ser muito convidativa à imitação.³⁶² Mas, ao mesmo tempo, percebe-se como a referência longínqua dos 20 permanece hegemônica – e nem sempre de modo indireto ou renovado.

³⁶¹ Cf., a propósito, *Cadernos 1 e 2*, op. cit. Conforme referido em outro capítulo, Joaquim Aguiar cita a crônica de Nava, “Evocação da Rua da Bahia”, tomando-a como uma espécie de *première* das *Memórias*. Eis uma clara demonstração do quanto o gênero pode vincular-se à obra madura. Cf. *Espaços da Memória*, op. cit., p. 164.

³⁶² “Eu, depois que comecei a escrever, deixei de ler o Rosa. O Rosa é muito fácil de influenciar. Ele tem uma força intrínseca tão grande que a pessoa lendo demais o Rosa sem querer começa a fazer o Rosa.” Entrevista concedida a Gastão Castro Neves, à revista *Pirata* (ano 1, número 1 de 1984), coligida por Raimundo Nunes em *Pedro Nava: Memória*, op. cit., p. 392.

Maneirismos muito datados, imediatamente relacionáveis ao modernismo de primeira hora - “cocê”, “qui”, “pr’outra” – dão boa mostra disto. Neste sentido, eles acabam por parecer, muito ironicamente, exemplares de “passadismo” (sugerindo ao leitor, talvez, um estremecimento comparável àquele do narrador, então assaltado pela escuta, surpreendente e fora de época, da palavra “putarroa”).

Vista por outro ângulo, esta afetação de trejeitos muito identificados aos anos 20 tem a ver, quem sabe, com o próprio contexto dos anos 70. Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, datada de 22 de fevereiro de 1976, solidariza-se com o amigo pela defesa, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, de Oswald e Mário de Andrade (então sob reavaliação crítica).³⁶³ No mesmo sentido, Nava declara, em entrevista, não só concentrar-se tardiamente nas experiências da primeira década modernista, como também repudiar – e dela afastar-se deliberadamente, por isto – a *Geração de 45* no tocante ao revisionismo proposto em relação a 22.³⁶⁴ Neste sentido, forçar a nota no uso de alguns brasileirismos datados poderia equivaler, em alguma medida, a uma reafirmação mais clara e prática de fidelidade literária àquele momento inaugural do movimento, especialmente quanto a Mário.

Estas ocorrências, entretanto, são minoritárias. Quase sempre, o modernismo renova-se, nas *Memórias*, pela sua peculiar inflexão *tardia*, ora enfocada na sua sensível e sintomática atração pelo *longe*. Como este trabalho pretendeu mostrar em diferentes ocasiões, este fenômeno pode estender-se ao próprio âmbito, mais geral, das influências da obra. O Mário de Andrade das *Memórias*, por exemplo, não recusa o Euclides da Cunha d’

³⁶³ A mencionada carta pode ser consultada no Acervo Pedro Nava do AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁶⁴ “Durante o Movimento Modernista eu vi aquilo com muito entusiasmo, depois fui perdendo um pouco durante a minha vida, vendo as gerações que se sucediam; principalmente as que se marcaram, como a de 45, diferente. Tomou conta, tomou satisfações ao Modernismo e contestou em muita coisa”. Cf. *Literatura Comentada: Pedro Nava*, op. cit., p. 106.

Os Sertões, assim como o decadentismo à naviana, especialmente na parte final de *O Círio Perfeito*, acaba por celebrar um inusitado casamento entre João do Rio e João Antonio. Não por acaso, comentando a obra, Davi Arrigucci Jr. falará, à certa altura, em *ars combinatoria*. A tendência é combinar o mais recente ao mais antigo, apostando, como sempre, numa relação de *permanência* à qual o espaço literário, por certo, será menos hostil do que, por exemplo, o cidadão. Sob este ponto de vista, as epígrafes, em sua exuberante abundância, erigem-se em símbolo deste processo e deste propósito: afinal, o que as definem senão o desejo de submeter o discurso presente ao influxo de outro, passado?

A esta altura, cabe retornar a Said: “Vou me concentrar em grandes autores que, no fim de suas vidas, criaram um novo idioma para sua obra e seu pensamento – algo que chamarei de estilo tardio”.³⁶⁵ A série memorialística corporifica este “novo idioma” aí preconizado. Gestada ao final da vida de Pedro Nava, boa parte dela, como se propõe aqui, tem a ver com uma atração pelo longe – na qual o *antigo*, também literariamente, exerce grande fascínio. A “língua brasileira” de Mário não é, de fato, a língua das *Memórias* – embora, neste “novo idioma”, atue como vestígio claríssimo. As influências mais salientes, no ciclo, tampouco reduzem-no à emulação pura – mas nem por isto deixam de imprimir, no chão desta prosa, as suas pegadas visíveis. Neste e em outros níveis, a dicção contemporânea enriquece-se por aquele “jeitão das coisas pretéritas” – aqui em assegurada permanência, estando, como estão, sob o manto protetor de um narrador e de sua *sensibilidade antiquária*. Estilo “à parte” e, “ao mesmo tempo”, *parte* “do presente”, o ciclo naviano reencontra, também nesta vocação, outra marcante especificidade do *tardio* saidiano.

³⁶⁵ *Estilo Tardio*, op. cit., p. 26.

Até o momento, está ausente deste panorama um nome fundamental na composição das *Memórias*: “não posso negar a influência que essas leituras sucessivas têm em mim”, reconhece Pedro Nava a respeito de sua longa convivência (“desde os 25 anos”) com Marcel Proust.³⁶⁶ Em mais de uma oportunidade, declarará essencialmente o mesmo, por outro lado, em relação a Mário de Andrade. A conjugação destas duas referências precisará lidar, como de hábito na “*ars combinatória*” naviana, com impulsos muitas vezes contrastantes. O escritor francês, na sintética e precisa definição de Edward Said, encara “a passagem do tempo da perspectiva da boa sociedade – isto é, da mundanidade, do *savoir-faire*, da graça aristocrática e de certa superfluidade”. Ou pratica, sob novo e enriquecido ângulo, um gênero literário cujo universo tem a ver com “os segredos dos ricos e famosos” – como propõe numa definição bem mais rasteira, mas não equivocada.³⁶⁷

Ora, em certa medida Proust dedica-se à recriação romanesca daquela elite, portanto, contra a qual Mário de Andrade declarava nutrir, literária e pessoalmente, muitas reservas, por vezes traduzida em franca má vontade. Em sua obra, há espaço para o desabafo da “Ode ao Burguês”, entoada como mantra pelos jovens modernistas, nos anos 20 belorizontinos, em guerra contra a TFM. Assim como, na sua epistolografia, haverá espaço também para a seguinte confidência, feita ao colega Manuel Bandeira ainda naquela década: “Preciso largar dessa gente. Mas como? se são os que eu amo, os que me amam. E não é possível inculpá-los de qualquer coisa” (*BM*, 203-4). A carta, citada por Nava, dá bem conta desta resistência, aqui encarnada em sentimento de culpa, para com os “ricaços”, com os define o memorialista. Nem por isto, em mais uma mostra das recorrentes contradições mariodeandradinas, seus escritos deixarão de contar, espremido entre

³⁶⁶ Apud Aguiar, *Espaços da Memória*, op. cit., p. 104.

³⁶⁷ *Estilo Tardio*, op. cit., p. 116.

referências populares e mesmo folclorizantes, com um livro como *Amar, Verbo Intransitivo*, no qual este universo, de uma forma ou de outra, também têm, literariamente, o seu lugar.

O cerne da diferença entre os autores, porém, não recairá tanto sobre a “boa sociedade”, mas principalmente sobre a outra parte da definição de Said, ou seja, a reflexão “sobre a passagem do tempo”. Ela se pauta, ainda segundo o crítico, pela percepção de um “momento presente que se deixa animar e dilatar pela reflexão sobre o passado”.³⁶⁸ Esta diluição do “momento presente” pode traduzir-se, segundo uma dada leitura, numa tríade tão proustiana quanto estranha a Mário de Andrade. Seus componentes seriam o passado, a contemplação (como observa, por exemplo, Arnold Hauser, filiando-a a um ambiente impressionista) e, por fim, o egocentrismo (como refere, ainda, Hauser)³⁶⁹. Por outro lado, a atenção ao tempo presente, o elogio da ação e a recusa ao “excessivo individualismo”³⁷⁰, preterido em favor de um anseio pretensamente coletivo, bem poderiam definir, inclusive como autoimagem, os traços essenciais do modernista brasileiro, sobretudo nos anos heroicos do movimento – ou seja, aqueles mais caros a este trabalho, pois especialmente decisivos na formação de Pedro Nava. Tudo aquilo que, em um caso, convida ao engajamento e à intervenção (inclusive para além dos limites literários, enquanto personalidade pública), no outro, inversamente, predispõe ao recolhimento e à fuga. Muito

³⁶⁸ *Idem*, p. 117..

³⁶⁹ Neste sentido, convém lembrar que, para o crítico, o impressionismo “considera o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada. Isso, no entanto, significa não só que a vida parece mais bela e mais conciliatória quando envolta em arte mas que, como pensava Proust – o último grande impressionista e hedonista estético -, só adquire realidade significativa na lembrança, na visão e experiência estética. Vivemos nossa experiência com superlativa intensidade não quando deparamos com homens e coisas na realidade – o “tempo” e o presente dessas experiências são sempre ‘perdidos’ -, mas quando ‘recuperamos o tempo’, quando deixamos de ser atores para ser espectadores de nossa vida, quando criamos ou nos deleitamos com obras de arte, por outras palavras, quando recordamos.” Cf. p. 910 de “O impressionismo”. *História Social da Arte e da Literatura* (trad. Álvaro Cabral). São Paulo, Martins Fontes, 1998.

³⁷⁰ *Carlos & Mário*, op. cit., p. 386-7.

embora, bem ao gosto das contradições mariodeandradinas, sua obra não dispense nem um pronunciado saudosismo e nem, tampouco, um dionisíaco *voumemborismo*.

Não por acaso, em sua propensão ao alheamento, o estilo tardio pode, vez por outra, imantar para o seu domínio o nome do escritor francês. É o caso, no estudo de Edward Said, do famoso romance italiano *O Leopardo*, de inspiração fortemente autobiográfica. “Proust era um dos autores favoritos de Lampedusa, em parte”, explica Said, “porque um e outro partilham a percepção de um momento presente”, como visto há pouco, dilatado e animado “pela reflexão sobre o passado”. Para o velho Salina, protagonista do livro, “o presente é a hora da morte”, donde a poderosa atração exercida, neste universo romanesco, por uma semelhante concepção de tempo.

Muito disto, claramente, tem a ver com Nava. Quando instado a explicar o porquê de escrever memórias – e se isto era inclinação já visível na juventude –, responde: “Pior. Foi tentação da velhice. Tentativa de tornar a ser”³⁷¹. Ou seja: tentativa de fugir ao tempo presente, “hora da morte”, quando já se está apartado, nesta visão, do próprio ser (subtraído pelo estranho “velho que tomou conta de mim”). É preciso, pois, reatá-lo à força, imbuindo-se a obra, pois, deste sentido de reação. Desta perspectiva, ganha relevo inclusive etimológico a formulação de Said sobre Proust: a percepção de um momento presente animado pela reflexão sobre o passado sugere, precisamente, a capacidade deste último infundir *anima* (alma ou, por extensão, vida) sobre aquele primeiro. “Quanto a escrever, se hoje tivesse de parar, seria homem morto”, dirá em outra ocasião³⁷².

³⁷¹ Enquete da Academia Cearense de Letras para o jornal *O Povo*, de 10 de junho de 1975. Acervo Pedro Nava do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁷² Entrevista de 2 de abril de 1982, constante dos arquivos da AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa, Acervo Pedro Nava (documento PN 1162).

Adorno, comentando as obras tardias de Beethoven, assinala a presença da “morte” perpassando todas elas, mesmo que “por refração”. Said acolhe esta variante em sua própria definição de *estilo tardio*, aliás fortemente ancorada no filósofo alemão. E pode-se ver, uma vez mais, o quanto as *Memórias* têm a ver com esta outra dimensão do conceito saidiano. A presença do tema é central ao longo de todo o ciclo (não à toa, iniciado com um *Baú de Ossos* e encerrado, de modo inconcluso, pela *Cera das Almas*). E isto não se dá, apenas, como assunto, mas inclusive como motivação formal e estrutural, fenômeno corrente nas obras deste teor. Para o crítico palestino, ninguém dentre Strauss, Lampedusa, Visconti, Glenn Gould e Jean Genet, por exemplo, “tenta negar ou contornar a mortalidade: ela retorna sob a figura do tema da morte, que a um só tempo mina e estranhamente eleva seus usos da linguagem e da estética”³⁷³. Ele age, portanto, como uma estranha alavanca expressiva, cuja presença não só alimenta, mas também ameaça, por motivos óbvios, a própria expressão. Tais obras, de uma forma ou de outra, registram esta tensão.

Em Nava, este registro está intimamente vinculado à sua relação com o Tempo (e, por extensão, com a própria mortalidade). Sua obra dá vazão, como se propôs, a um relógio com ponteiros opostos – o horário, produzindo o *antigo*; o anti-horário, corrigindo o *decrépito* (e varrendo do mapa, portanto, a morte dos seres e das coisas). Eis o modo como um narrador infenso à transcendência religiosa pode buscar a vida eterna e desafiar a cronologia: forçando-a a morder o próprio rabo, opondo-lhe os exemplos concretos (embora raros) de permanência *no* tempo. O fantasioso relógio alça tais exceções à regra – e submete a obra ao seu peculiar compasso. Muito sintomaticamente, no andamento das *Memórias* parece haver algo de “estático e permanentemente dinâmico”³⁷⁴, como bem

³⁷³ *Estilo Tardio*, op. cit., p. 133.

³⁷⁴ Cf. “MóBILE da Memória”, op. cit., p. 83.

observa, uma vez mais, Davi Arrigucci Jr. Ou, para dizer de outro modo, parece haver muito de um e outro ponteiro. Isto explica, ainda, porque em seus limites o *vestígio* é uma presença permanente – e em vários níveis, abarcando desde a História às *influências* literárias: por ele, assinala-se precisamente a permanência do passado no presente. O museu e a *madeleine*, fixações desta *sensibilidade antiquária*, explicam-se ainda por este ângulo. Ou, por fim, a presença da França no mundo paralelo das *Memórias*: é como se, sob o utilitarismo e a cultura de massas, típicas da hegemonia norte-americana da atualidade, ainda se pudessem sentir, como presenças passadas mas sensíveis (e até, no caso, predominantes), o velho humanismo e antiutilitarismo imputados à cultura francesa.

Aliás, especialmente neste último caso, valeria uma nova intervenção de Said. Naquele respeitável rol de artistas, citado há pouco, haveria ainda outra similaridade: todos, para o autor, “transitam na contramão dos grandes códigos totalizantes da cultura ocidental e da difusão cultural no século XX”. Transitam, portanto – não obstante o sucesso e a projeção alcançados por boa parte deles -, na contramão dos valores intimamente ligados à expansão cultural norte-americana. Não é à toa, neste sentido, que o próprio Adorno, conhecido por suas restrições à “indústria cultural”, possa engrossar estas fileiras. Personificando o “europeu culto que envelhece sem perder a agilidade mental” e praticando, bem de acordo com sua formação “tão especificamente novecentista ou tardo-oitocentista”, um “estilo tardio” de “regressão do *agora* ao *outrora*”³⁷⁵, o filósofo alemão empreende uma reação, em sua obra, muito comparável àquela empreendida nas *Memórias*, nas quais a referência primordial e anacrônica remete, mais restritamente, à cultura francesa.

³⁷⁵Cf. *Estilo Tardio*, *op. cit.*, p. 43.

As *Memórias* não se resumem, porém, a uma reação contra a cultura hegemônica à época de sua escrita. Seu alvo, como se propôs páginas atrás, é mais amplo e radical. Inclui, por certo, um tal antagonista, mas não se restringe a ele. Aliás, sua mira não se volta nem mesmo, exatamente, contra o presente, “hora da morte”, mas contra ninguém menos do que “nosso assassino, o Tempo” (*GT*, p. 44). É contra este “assassino” onipresente que a obra opõe o seu peculiar relógio, bem como a sua *sensibilidade antiquária*, a sua obsessão pelo *vestígio*, pelo *antigo* - pela *permanência*, enfim. Suas motivações mais fundas sempre carregam, portanto, “a morte” como “refração”. Elas dispensam-se, nada menos, a *corrigir* a Natureza e a História, ajustando ambas às injunções de seu mundo paralelo, cujo ritmo obedece a uma fantasiosa mas consoladora eurritmia. Deste ponto de vista, aqui não se veem tanto “as coisas como foram”, motivação mais superficial do gênero, mas sobretudo “as coisas como deveriam ser”. Aqui, não tem lugar apenas um esperado teor retrospectivo, mas também outro, *prescritivo* - bem menos contraditório, especialmente num tal grau de radicalidade.

Voltando-se ao universo modernista, vê-se agora mais claramente como Nava, de fato, está numa posição insular. Está sozinho, por exemplo, quando confrontado ao memorialismo coevo de colegas de ofício e geração. Isto vale para *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes, livro no qual a morte redime-se por uma perspectiva tendente ao místico e ao religioso. Vale, ainda, para a série memorialística de Drummond, na qual presente e passado dão-se as mãos, em pacífica convivência (donde uma relativa diminuição de tensão, de resto um ingrediente-chave na poesia drummondiana).

No fundo, em sua tônica de serenidade diante do tempo, aprende-se daí a mesma mensagem veiculada, por exemplo, numa das crônicas de *Cadeira de Balanço*, reunião de

textos coligida apenas dois anos antes da publicação de *Boitempo & A Falta que Ama*, em 1968. Em “Assiste à Demolição”, narra-se o episódio da derrubada de uma casa na qual, por mais de vinte anos, morara o mesmo homem que, agora, prepara-se para ver o imóvel ruir. O texto vai, aos poucos, semeando a carga emotiva e existencial ali depositada (mencionando, por exemplo, “aquele telhado que lhe dera tanto trabalho por causa das goteiras” ou, mais significativamente, o “escritório, parte pensante e sentinte de seu mecanismo individual, do eu mais íntimo e simultaneamente mais público”), para culminar, por assim dizer, neste anticlímax:

E não senti dor vendo esfarinharem-se esses compartimentos de sua história pessoal. Nem sequer a melancolia do desvanecimento das coisas físicas. Elas tinham durado, cumprido a tarefa. Chega o instante em que compreendemos a demolição como um resgate de formas cansadas, sentença de liberdade. Talvez sejamos levados a essa compreensão pelo trabalho similar, mais surdo, que se vai desenvolvendo em nós. E não é preciso imaginar a alegria as formas novas, mais claras, a surgirem constantemente das formas caducas, para aceitar de coração sereno o fim das coisas que se ligaram à nossa vida. Fitou tranquilo o que tinha sido a sua casa e era um amontoado de calça e tijolo, a ser removido. Em breve restaria o lote, à espera de outra casa maior, sem sinal dele e dos seus, mas destinada a concentrar outras vivências. Uma ordem, um estatuto pairava sobre os destroços, e tudo era como devia ser, sem ilusão de permanência.³⁷⁶

³⁷⁶ “Assiste à demolição”, p. 75-6. *Cadeira de Balanço*. 18 ed., Rio de Janeiro: Record, 1993.

Haverá algo mais antinaviano do que estas linhas? Nas *Memórias*, a demolição é equiparada a tudo – à violência, ao assassinato, à decrepitude, à ignorância -, mas nunca à “sentença de liberdade” das “formas cansadas” ou, muito menos, à “compreensão” do “trabalho similar, mais surdo, que se vai desenvolvendo em nós”. Para Pedro Nava, ambos os trabalhos, internos e externos, são signos de deplorável decadência e falência orgânicas, donde a impossibilidade, deste modo, “de aceitar de coração sereno o fim das coisas que se ligaram à nossa vida”. A frase final da crônica, a propósito, vale como o exato oposto do sugerido pelo ciclo naviano: “tudo era como devia ser, sem ilusão de permanência”. Ora, o mencionado teor prescritivo de toda a série, enfocando não só “as coisas como foram” mas, sobretudo, “as coisas como deveriam ser”, aposta todas as fichas, precisamente, nesta “ilusão de permanência” – justamente a qual, em sendo ilusória, merece de pronto a recusa de Drummond.

Pode-se reforçar esta situação insular de Nava recorrendo-se, ainda, a outro colega de geração, muito menos canônico do que Murilo ou Drummond, mas pessoalmente muito próximo de Nava – desde, para ser mais exato, os anos de Internato Pedro II: Afonso Arinos de Melo Franco. O intelectual, mais famoso como senador da República, também exercitou sua verve memorialística na maturidade – contando inclusive, num dos volumes mais avançados, com prefácio do amigo de longa data.

A Alma do Tempo, de 1961, inaugura a série de Arinos, abarcando, como informa a capa, a “formação e mocidade”. Na obra, verifica-se como o olhar do político, no sentido aqui privilegiado, casa-se melhor com o de Murilo ou Drummond do que, ironicamente, com o de Nava, um dos futuros prefaciadores da série. Leia-se, por exemplo, excerto das anotações do autor no dia 8 de janeiro de 1960 (o livro, explique-se, mescla a escrita

memorialística com a de um diário tradicional, outro nível, vê-se logo, das diferenças entre os dois memorialistas):

Devemos ter humildade suficiente para reconhecer as nossas limitações. Neste mundo americano, eslavo e afro-asiático eu me sinto irremediavelmente cristão, ocidental, latino e mediterrâneo. Compreendo e aceito as influências de outras culturas e a inevitabilidade, política e econômica, dessas influências; quem sabe se dessas preponderâncias. Mas isto não altera a substância da minha formação, nem a natureza do meu ser intelectual e emotivo.³⁷⁷

Superficialmente, o trecho não distingue, mas aproxima Nava e Arinos. Ele reforça a sensação de exílio – e aqui entra, também superficialmente, uma variante *tardia* – decorrente da passagem dos anos (e do conseqüente contraste entre a própria formação, típica de outro momento cultural, e as novas “influências” em curso no presente). Mas enquanto um deles fala em “humildade”, “limitações”, compreensão e aceitação – varrendo para longe, inclusive, o *tardio* saidiano, aquele estranho à “harmonia” e “resolução” – o outro sugere, inversamente, uma espécie de desnaturaçã do desenvolvimento histórico. A França, “fonte fecunda” de “jorro translúcido”, “seiva de latinidade”, “forte e generosa cepa”, teria sido trocada pelas “águas pobres de rasas cacimbas” norte-americanas.³⁷⁸ A sugestão é duplamente interessante: não se trata, apenas, de realçar uma hierarquia, mas de propor uma *naturalidade*. A referência francesa, em sendo “cepa”, “fonte” e latina, representa um modelo orgânico de cultura para o Brasil – donde a sugestão de saúde

³⁷⁷ *A Alma do Tempo*, p. 148. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

³⁷⁸ *Território de Epidauro*, op. cit., p. 133.

apreensível dos epítetos –, enquanto a voga dos Estados Unidos, ao contrário, parece um enxerto artificial e estranho ao organismo – donde, desta feita, a escolha de um poço, cavado artificialmente e com algo de pântano e lodo, para sintetizar a sua essência. Não há, aqui, aceitação das “limitações” frente ao desenvolvimento da História, mas precisamente uma tentativa de justificar, aos olhos dela própria, o engano de desgarrar-se das suas inclinações *naturais* – aquelas, como seria de se esperar, típicas de sua própria formação.

Ambos separam-se, ainda, no modo como encaram a mortalidade. “Hoje é com menos preocupação que penso na morte. Quando isto me ocorre, esforço-me para refugiar-me na crença, solução única para o problema, que é o máximo da vida”³⁷⁹. Arinos mais uma vez tende, antinaviana e antisaidianamente, para a “harmonia” e a “resolução”. Não há, aqui, “as coisas como deveriam ser”, mas apenas “as coisas como foram” – vigora, em outras palavras, o registro mais tradicional do gênero. Este impulso está ausente seja no tocante à História ou à Natureza. Ambas apresentam uma evolução inevitável – e o modo de encará-las, ideológica e formalmente, é opor-lhes submissão serena. Por isto, o senador poderia tomar como epígrafe a estas palavras, seguramente, aquelas com as quais Drummond encerra o seu “Assiste à Demolição”: “tudo era como devia ser, sem ilusão de permanência”.

Mas a radicalidade das *Memórias*, especificamente em sua dimensão *tardia* saidiana, não serve apenas para isolá-las de seus companheiros mais imediatos de gênero e geração. Pode-se ir além e confrontá-las, também sob este ângulo, às incursões anteriores de Oswald de Andrade, em *Um Homem Sem Profissão*, ou de Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*. Davi Arrigucci Jr., ao propor a comparação, privilegia, no caso de Nava, o inédito apuro documental e a pronunciada intenção literária, ambos muito

³⁷⁹ *A Alma do Tempo*, op. cit., p. 417.

diferentes do tom marcado de depoimento, com relevo claramente autobiográfico, apreensível das outras obras. Sem dúvida, a estas variantes, poder-se-ia juntar a inflexão *tardia* aqui enfocada, bem diversa daquela verificável em Oswald ou Bandeira (aliás, quanto a este último, Arrigucci não deixa de assinalar, em sua obra poética, o movimento de progressiva aceitação da morte como desenlace natural da existência, donde uma espécie de contraste, neste nível, mais próximo àquele comentado, anteriormente, a propósito de Arinos, Murilo e Drummond).

Ou pode-se, enfim, ir ainda mais longe – e confrontar uma tal radicalidade às formulações mariodeandradinas, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, acerca do *voumemborismo* modernista de 1930 – às quais este trabalho pretendeu vincular, até certo ponto, as *Memórias* de meio século depois. Elas, como se propôs, aproveitam-nas sobretudo em sua atualização drummondiana, simpática ao *longe* e ao permanente dinamismo, mas com certeza não se resumem a isto. Nava as filia àquele impulso tardio, também ferido por uma “sensação de exílio permanente”, como diz Said, mas alimentado de forma específica, inclusive formalmente, pelo assombro da morte – uma presença permanentemente sentida, mesmo que “por refração”. Deste modo, numa imagem sintética, poderia se propor, talvez, que a “Nova Canção do Exílio”, pelo menos em sua feição naviana, tem muito, também, de Canto do Cisne.

Em boa medida, Pedro Nava encontra-se, pois, numa situação insular. Mas, até onde se deixa acompanhar, estará novamente ao lado, inclusive em suas propensões tardias, daqueles dois modernistas aos quais, de forma mais decisiva, as *Memórias* se reportam: Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. De fato, tanto um como outro, na fase mais avançada de suas carreiras, deixaram se abraçar, em mais de um aspecto, pelo *tardio*

saidiano. Tanto a “Meditação sobre o Tietê”, composta pouco antes da morte de Mário, quanto *Farewell*, não só escrita na mesma condição quanto dispensada, expressamente por parte do autor, à publicação póstuma, comungam daquela “crescente consciência de distanciamento, exílio e anacronismo” imputada ao estilo descrito por Said.

Conscientemente gestadas, ainda como poderia dizer o crítico palestino, na “fase terminal da vida humana”, tanto *Farewell* quanto a “Meditação” deixam-se ler, bem ao gosto do *Estilo Tardio*, enquanto diálogos mais ou menos dramáticos com a morte (seja, por exemplo, na óbvia menção do título de Drummond, repercutido em boa parte dos poemas seguintes; seja, em Mário, na “noite” tumular atravessando, desde o primeiro verso, toda a extensão do poema). O “distanciamento”, o “anacronismo” e o “exílio” (mais claro, certamente, no texto do paulista, no qual o rio funciona, exatamente, como mundo *à parte* ao qual se agarra um desencantado eu-lírico) têm a ver, aqui, com esta circunstância, capaz de tornar a proximidade de ambas com o conceito, portanto, ainda mais pronunciada.

No fundo, entretanto, tais variantes podem constituir, mesmo em suas obras como um todo, latências mais ou menos desenvolvidas. Na do paulistano, em suas numerosas contradições, bem sintetizadas, sobretudo, em sua poesia cidadina: a adesão ao presente aí dramatizada, inclusive em sua ambição expressiva, nunca silencia de todo uma audível nota saudosista. Ou, no caso do mineiro, em sua recusa, desde os primeiros anos, à *revolução* ou à *ruptura*, como se a ideia de sincronidade total fosse, de saída, imbuída de lamentável ingenuidade. Estar no tempo é saber guardar dele, como se propôs em detalhes há pouco, a distância mais atual – por paradoxal que pareça. *Farewell* e “Meditação sobre o Tietê”, de certo modo, apenas levam tais linhas de fuga, tendentes ao “exílio”, à “distância” e ao “anacronismo”, a culminâncias formais e temáticas, além das circunstanciais, muito caras ao *estilo tardio*. As *Memórias*, em sua inclinação saidiana, não só terão se beneficiado de

tais variantes - às quais não ficaram incólumes, dado o aguçado faro literário de Pedro Nava - mas também as iluminado retrospectivamente, deixando-as à luz e à mostra. Assim, no melhor estilo “Pierre Menard, autor do Quixote”³⁸⁰, pode-se ler, graças à sua ação retrospectiva, muito de Mário de Andrade ou Carlos Drummond como criações navianas. Em boa medida, aliás, este trabalho pode definir-se por este propósito.

Nesta iluminação recíproca, vieram à luz numerosas tensões. Nem poderia ser diferente, prestigiando-se um fenômeno no qual atua, como diz Adorno sobre a fase final de Beethoven, “um gancho inexorável que mantém unido aquilo que procura com igual força separar-se”. Não à toa, o Drummond naviano evoca, como referido há pouco, o paradoxo; e o Mário, a contradição. Mas pode-se ir além e falar, mesmo, em ironia. Definindo “aqueles espíritos que se recusam a toda vinculação com o seu tempo” - donde a lembrança do “extemporâneo” nietzscheano ou da expressão “fora do tempo”, ambos conceitos “bem apropriados a tais figuras”³⁸¹ - o *tardio* saidiano, quando aplicado a um modernista, produz uma curiosa conjugação. Pois, sob uma tal incidência, acaba por designar-se, de modo estrito, o artista *do tempo fora do tempo*. O Mário e o Drummond sob a luz de Nava tingem-se, à sua imagem e semelhança, por muito desta ironia.

Ironia, aliás, muito compreensível a tudo o que pertença a uma obra na qual, como se sugeriu de diferentes formas, o desejo de estar *para sempre* no tempo é precisamente o que instrui, como defesa, o desejo de apartar-se dele. E assim, praticando um estilo ao mesmo tempo “*parte*” e “*à parte*” “do presente”, o escritor um dia temerário de não “voltar a ser *eu*”, tamanha a incidência de luz advinda do guru, calça enfim os pés de Mário e Drummond, no rastro *tardio* das *Memórias*, também com o próprio sapato.

³⁸⁰ “Pierre Menard, autor do Quixote” foi publicado em *Ficções* (trad. de Davi Arrigucci Jr). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁸¹ *Estilo Tardio*, *op. cit.*, pp. 155-156.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da Memória: Uma leitura de Pedro Nava*. São Paulo, Edusp/FAPESP, 1998.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concretista Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

AMARO, Austen. *Juiz de Fora: Poema Lírico* (introdução de Júlio Castagnon Guimarães). Juiz de Fora: Ed. FUNALFA, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *Correspondente Contumaz* (organização de Fernando da Rocha Peres). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____ & ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário* (organização de Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Editora Bem-Te-Vi, 2002.

_____. “Letras Mineiras”. *Vida Literária*. São Paulo, Edusp/HUCITEC, 1993.

_____. *Macunaíma*. 17ª Ed. São Paulo: Martins, 1979.

_____. *Poesias Completas*. (Ed. Crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Mário de Andrade escreve: cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968.

_____ & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira* (org. Marcos A. Moraes). 2ª ed, São Paulo: Edusp, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 11ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1991.

_____. “Assiste à demolição”. *Cadeira de Balanço*. 18 ed., Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Sentimento do Mundo*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Boitempo I*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Farewell*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “A Poesia Modernista de Minas”. In: *O Modernismo*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2002.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ÁVILA, Affonso (org). *Modernismo*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2002.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo* (trad. de José Bonifácio A. Caldas). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985).

BANDEIRA, Manuel. *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, s/d.

_____. “As Tensões de Mário de Andrade”. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Alguma Flores das Flores do Mal*. (trad. Guilherme de Almeida). Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: Arte e Política*. 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. Cf. “A lembrança do presente e o falso reconhecimento” (trad. Jonas Gonçalves Coelho). *Trans/Form/Ação*. São Paulo: 29(1): 95-121, 2006.

BERNUCCI, Leopoldo. *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. *Ficções* (trad. de Davi Arrigucci Jr). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41ª Ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Antonio Sérgio. *Vísceras da Memória. Uma leitura da obra de Pedro Nava*. Minas Gerais, Editora da UFMG, 1998.

_____. *O Modernismo em Belo Horizonte: década de 20*. Belo Horizonte, Editora UFMG/PROED, 1982.

BUTOR, Michel. *Repertório* (trad. Leyla Perrone Moisés). São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPEN, Cretien Van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Massachusetts Institute of Technology, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade”. *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CAMPOS, Marta. *O Desejo e a Morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza, Edições da UFC, 1992.

CANÇADO, José Maria. *Memórias Videntes do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & Outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo, Ed. Ática, 1989.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

_____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____ & CASTELO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira vol. III: Modernismo*. 5ª ed., São Paulo - Rio de Janeiro: DIFEL, 1975.

CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava, Um Homem no Limiar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. *Teoria da literatura: formalistas russos*. (org. .Dionísio de. Oliveira Toledo). Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CRUZ E SOUSA, João da. *Missal/ Broquéis* (org. e prefácio de Ivan Teixeira). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 39ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora/ Publifolha, 2000.

DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (trad. de Lenita R. Esteves). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.

EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. New York: Cornell University Press, 1999.

EULÁLIO, Alexandre. “Pedro Nava: múltiplo, vários”. *Livro Involuntário* (org. de Maria Eugênia Boaventura e Carlos Augusto Calil). Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *A Alma do Tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GARCIA, Celina Fontenele. *A Escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza, Edições da UFC, 1997.

GENETTE, Gérard. *Figuras* (trad. Ivonne Floripes Mantoanelli). São Paulo: Perspectiva, 1992.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade* (trad. do autor). São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GOMES, Eugênio. “O microrrealismo de Machado de Assis”. *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi (lignes de vie 1)*. Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura* (trad. de Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária*, vol 1. (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Espírito e a Letra*, vol. 2. (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HORTA, Luiz Paulo. *Música Clássica em CD*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

HUYSMANS, J.-K.. *Às Avestas*. (tradução e estudo crítico de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IVO, Lêdo. *O Universo Poético de Raul Pompéia*. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1992

LAFETÁ, João Luiz. *Literatura Comentada: Mário de Andrade*. 3ª ed., São Paulo, Nova Cultural, 1990.

_____. *A Dimensão da Noite*. (org. Antonio Arnoni Prado) São Paulo: Editora Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

_____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins, 1986.

LE MOING, Monique. *A Solidão Povoada: Uma Biografia de Pedro Nava*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a Construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

MARTINS, Wilson. *Pontos de Vista (Crítica Literária)*, vol. 11. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

MENDES, Murilo. *Murilo Mendes: Poesia Completa e Prosa (Volume único)*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica: 1964-1989 (Ensaaios sobre Arte e Literatura)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

_____. “Notas em função de *Boitempo* (I)”. *A Astúcia da Mimese*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MIRANDA, Wander Melo. “Imagens de memória, imagens de nação”. *Literatura Scripta* (v.1, nº2, 1/sem. 98, PUC Minas)

_____. “Cidades da Memória em Drummond e Nava”. *Quadrant*, nº 8, 1991.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. 1ª ed., São Paulo, Ateliê Editorial/Ed. Giordano, 1999.

_____. *Balão Cativo*. 1ª ed., São Paulo, Ateliê Editorial/Ed. Giordano, 2000.

_____. *Beira-Mar*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2003.

_____. *Cadernos 1 e 2*. São Paulo, Ateliê Editorial/Ed. Giordano, 1999.

_____. *Chão de Ferro*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2001.

_____. *Galo-das-Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2003.

_____. *O Bicho Urucutum* (seleção de textos e desenhos de Paulo Penido). São Paulo, Ateliê Editorial/Ed. Giordano, 1998.

_____. *Território de Epidauro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *O Círio Perfeito*. 5ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial/ Ed. Giordano, 2004.

_____. *Viagem ao Egito, Jordânia e Israel*. São Paulo, Ateliê Editorial/ Editora Giordano, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. “Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. *Escritos sobre História*. (trad. de Noéli Correia de Melo Sobrinho). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Raimundo. *Pedro Nava. Memória*. São Paulo, Ateniense, 1987.

PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Huysmans ou a nevrose do novo”. *Às Avestas*. (tradução e estudo crítico de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma Falsa Vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

PROENÇA, M. C. *Roteiro de Macunaíma*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

PROUST, Marcel. *Le Côté de Guermantes*, vol. I. Paris: Flammarion, 1987

_____. *O Caminho de Guermantes* (trad. de Mário Quintana). 12ª Ed. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Du Côté de Chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987.

_____. *No Caminho de Swann* (trad. de Mário Quintana). 19ª Ed., São Paulo: Globo, 1998.

PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *Das aparas do tempo às horas cheias: uma leitura das Memórias de Pedro Nava*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP), 2001 (tese de doutoramento).

_____. *As Memórias Indiciárias de Pedro Nava: entre a História, a Autobiografia e a Ficção*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP), 1993 (dissertação de mestrado).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e Mexe Nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

A Revista. São Paulo, Metal Leve, 1978 (ed. Fac-similar).

SAID, Edward. *Estilo Tardio* (trad. Samuel Titan Junior). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. “Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. *Ora (Direis) Puxar Conversa! Ensaios Literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de Madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SCHNITZLER, Arthur. *Contos de Amor e Morte*. (trad. George Bernard Sperber). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. “O Atheneu”. *A Sereia e o Desconfiado*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. “*Dérive Poética e Objeção Cultural: Da Boemia Parisiense a Mário de Andrade*”. *Literatura e Sociedade*, n. 7. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2003-2004.

SMITH, Sidonie & WATSON, Julia. *Reading Autobiography*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris, Ed. Gallimard, 1970.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, s/d.

VALLE NETO, Júlio de Souza. *Escolas Literárias: as 'Crônicas de Saudades' de Pedro Nava e Raul Pompéia*. Campinas, IEL/UNICAMP, 2005.

VASCONCELOS, Eliane (org). *Inventário do Arquivo Pedro Nava*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

VIRNO, Paolo. *El Recuerdo del Presente: Ensayo Sobre El Tiempo* (trad. de Eduardo Sadier). 1ª Ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.