

O MODERNISMO E AS *MEMÓRIAS* DE PEDRO NAVA

Júlio de Souza VALLE NETO¹

ABSTRACT: The purpose of this research is to approach the Pedro Nava's *Memórias*, highlighting two aspects: firstly, the literary image of Brazil; secondly, the relation of the work with the historical and literary tradition. These two aspects have been mentioned by some authors as possible differences of the *Memórias* in relation to the modernist movement of 1922 and it is important to observe that Pedro Nava would consider himself linked to this movement still in the 1980s. Being that so, the goal is to determine in a clearer way, the position of the *Memórias* in the historical, aesthetic and ideological background of the Brazilian modernism.

I.

“Fruto tardio do movimento modernista mineiro”, para Davi Arrigucci Jr., e obra na qual se verificam as “realizações supremas do modernismo”, segundo José Guilherme Merquior, as *Memórias* de Pedro Nava, em plenos anos 70 e 80, pareciam estender uma longa ponte histórico-literária entre o último e o primeiro quartel do século XX, no qual o médico e o escritor militara, ao lado de nomes como Carlos Drummond de Andrade, pela renovação das letras mineiras. “Eu estou dentro do Modernismo, do Modernismo de Mário de Andrade”, afirmará o escritor em entrevista de 1983, reiterando, ainda, a falta de entusiasmo com algumas das gerações sucedâneas ao movimento, “principalmente as que se marcaram, como a de 45, diferente”. A fidelidade ao modernismo original – sobretudo à vertente marioandradina – inspiraria o modo como as *Memórias*, para Arrigucci, buscam uma imagem literária do Brasil e operam uma mescla estilística aparentada à “língua brasileira” de Mário, com quem trocara, por muitos anos, esparsa e instrutiva correspondência. Autor e fortuna crítica, portanto, abraçavam-se em torno dessa espécie de modernismo temporão.

Entretanto, ao longo dos anos, com o acúmulo dos estudos sobre as *Memórias*, tal impressão tornava-se cada vez menos pacífica. Monique Le Moing, por exemplo, constata “a originalidade daquela veia memorialística totalmente nova, única, na literatura brasileira” (LE MOING, 1996, p.19), e explicava: “a sua originalidade não brota somente da escrita. Encontra-se no pensamento, na trajetória intelectual, na utilização de modelos que escolheu e que ultrapassou” (LE MOING, 1996, p.17) . Ficava a sugestão – porque não explicitada nem desenvolvida – de que a filiação da obra em relação ao modernismo dos anos 20 era menos pronunciada do que se supunha.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista Fapesp, processo 05/59257-4. E-mail: juliovall@gmail.com. Agradeço ao Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado pela orientação cuidadosa de minha dissertação de mestrado e, mais recentemente, da tese de doutoramento, ainda em curso.

Afinal, ela apresentaria novas contribuições tanto estéticas (em relação “aos modelos que escolheu e que ultrapassou”) quanto ideológicas (no tocante ao “pensamento” e à “trajetória intelectual” de Nava). E José Maria Cançado irá afirmar, com todas as letras, ser algo problemático definir a obra como um “fruto tardio do movimento modernista”, pois, em relação a ele, operaria um “deslocamento” e “anamorfose”. Nessa linha argumentativa, dois vetores básicos se pronunciam: a renovação da idéia de “nacional” e o modo pelo qual se dá na obra a incorporação do passado. Examinemos, nesta ordem, no que consistem precisamente.

II.

Como dissemos, o tratamento do nacional na obra de Nava configuraria, para Cançado, o principal elemento de renovação em relação ao primeiro modernismo. A conclusão dá-se ao examinar “a questão de uma imaginação brasileira do mundo, tal como surge nas *Memórias*: imaginação que recusa o eurotropicalismo de Joaquim Nabuco e tampouco pára na antítese que Mário, guia do projeto de reconversão do Brasil a si mesmo, opunha a isso.”(Cançado, 2003: 64) Na obra, verificaríamos uma “desterritorialização da história universal”, efeito produzido pela conciliação do “local” com o “geral”, do “datado” com o “transistórico”, das “lembranças pessoais” com as “matizes da cultura”, do “vivido” com o “emancipador que atravessa esse vivido”. A inspiração teórica de Cançado repousa na “teoria das eras imaginárias” de Lezama Lima, para quem qualquer gesto da história pode “se associar, por misteriosas analogias, com qualquer outro, seguindo os avatares de uma memória que alucina, desterritorializando-a, a história universal” (Cançado, 2003: 73). Em suma, ao que parece, o ensaísta tenta opor o pendor mais francamente nacionalista do Modernismo a uma tendência à abolição das fronteiras verificada nas *Memórias*: seria esta a “anamorfose” realizada pela obra naquele movimento literário.

Claro está que, no fundo da análise de Cançado, repousa a convicção de que o nacionalismo de Mário de Andrade tem algo de local e redutor. Sem esse pressuposto, a “anamorfose” (para recuperar a expressão do ensaísta) operada pelas *Memórias* no nacionalismo modernista perde força – ou mesmo se inviabiliza. Caberá, entretanto, referir aqui trecho de carta enviada pelo paulista ao amigo e companheiro de batalha modernista de Nava, Carlos Drummond de Andrade, no qual externa uma concepção de nacional que atenua a caráter mais estreito e programático subjacente à análise de Cançado: “Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional.” (Andrade apud Peres, 1982: 49) Por essa ótica, o nacional marioandradiano tem algo de “instintivo”, sendo, por este atributo, até mesmo possível relacioná-lo ao famoso texto de Machado de Assis sobre a questão. Como se sabe, Machado repudiava o uso ostensivo da cor local como único critério de aferição de nacionalidade na literatura brasileira, propondo a viabilidade de uma expressão artística a um só tempo nativa e universal. Além disso, em tese, o pressuposto do crítico contraria a conhecida proposta modernista de fazer ao mesmo tempo literatura nacional e literatura de exportação - o que, naturalmente, pressupõe certo grau de universalidade

no trato do ingrediente nativo. Seja como for, cabe registrar que, para certa análise, as *Memórias* renovam o modernismo ampliando o alcance original da exploração da nacionalidade.

III.

Mas se tal vetor configura um possível exemplo de originalidade em relação ao modernismo, não será este o mais freqüentemente explorado pela fortuna crítica das *Memórias*: em geral, ressalta-se o modo como o passado alimenta a obra de Nava. Sendo um movimento comprometido com o novo – a partir mesmo de seu nome, uma apologia do “moderno” –, a tarefa de reconstruir o passado tal qual assumida nas *Memórias* configuraria, em tese, um propósito recalcado pelo modernismo. Assim, para Eneida Maria de Souza, o impacto da publicação das *Memórias* representou “para a crítica a necessidade de refletir sobre conceitos até então recalçados pela vanguarda literária, tais como o de tradição, de memória e de autobiografia” (Souza, 2005: 16). Além disso, para a mesma estudiosa, ao pautar a sua reconstrução do passado pelo modelo proustiano, Nava se distancia das afinidades literárias do movimento dos anos 20:

Trata-se [a *Recherche*] de uma narrativa caudalosa, lenta, avessa à rapidez com que se processava a modernização social e cultural das primeiras décadas do século XX, o que resume o programa memorialístico de ambos os escritores, cientes de que a escrita funcionaria como forma de adiar a morte. O trabalho de memória se realizava a partir do modelo dos grandes painéis descritivos de uma época, com o objetivo de oferecer uma imagem detalhada de suas personagens, dos lugares, dos objetos e do comportamento geral dessa sociedade.

Em 1922, o Modernismo brasileiro dava os seus primeiros passos nos salões do Teatro Municipal de São Paulo, sem se filiar à estética proustiana, mas ligado às rupturas da vanguarda européia, voltadas para a fragmentação, a velocidade construtiva e a industrialização urbana. (Souza, 2005: 21)

Deve-se talvez a Proust, ainda, a recorrência com que Nava usa a técnica do pastiche. Assim como o francês, na *Recherche*, pasticha escritores como Anatole France – também influência declarada de Nava –, nas *Memórias* o autor faz o mesmo com o próprio Proust, Raul Pompéia e Mário de Andrade, para ficarmos em apenas uns poucos nomes². Ao contrário da paródia, que instaura uma relação de oposição ao modelo, o pastiche pressupõe uma imitação consciente, com finalidades expressivas. Decorre disso, para Silviano Santiago, a simpatia pela paródia num movimento, como o modernista, voltado à idéia de ruptura. Explica-se, também com isso, o relativo desprestígio, em seu âmbito, do pastiche. Essa convivência não-destrutiva com o passado, ilustrada aqui pelo pastiche elucidaria também, para o crítico, por que Eliot

² Em minha dissertação de mestrado, demonstro como essa impressão de “pastiche” de *O Ateneu* pode ser sustentada, sobretudo, na descrição do primeiro dia de interno no Colégio Pedro II. Cf. *Escolas Literárias: as 'crônicas de saudades' de Pedro Nava e Raul Pompéia*. Campinas, IEL/UNICAMP, 2005.

“foi sempre malvisto no Brasil. A estética dele, por exemplo, não condizia com o princípio da revisão histórica pregados pelos nossos poetas do primeiro momento modernista.” (Santiago, 2002: 116) E assim, como sugere Maria Luiza Mendes Pereira, encontramos mais uma vez nas *Memórias*, ao lado dos “elementos pertinentes aos ideários das vanguardas do século XX”, também outros “contra os quais se opuseram os modernistas de primeira hora” (Santiago, 2002: 118).

Esse apego ao passado poderia explicar, ainda, a raridade e o mero caráter de depoimento das obras memorialísticas ou autobiográficas no Modernismo³. É como se o próprio gênero, ao propor o resgate do passado, representasse um ambiente desfavorável ao escritor modernista – afeito à “tradição da ruptura” de que fala Octavio Paz. A prática do gênero só se justificaria pela relevância da vida do autor (caso de *Testamento de Pasárgada*, de Bandeira, ou de *Um Homem sem Profissão*, de Oswald de Andrade). Abraçar a memorialística diluindo o potencial egocêntrico do gênero no passado social parecia um dado novo na literatura brasileira. Daí que, como vimos, Souza considere a tradição, a memória e a autobiografia conceitos “recalcados pela vanguarda literária” até a publicação das *Memórias*: em todos eles, releva o passado. Por outro lado, se a atração pelo passado é possivelmente estranha à orientação do modernismo, não o será para o que alguns chamam “espírito mineiro”. Antonio Candido já chamara a atenção para a pujante veia autobiográfica da literatura de Minas, desde, por exemplo, Cláudio Manuel da Costa até Pedro Nava. Essa tendência conservadora dos mineiros, para Wilson Martins (1994: 114-115), pode chocar-se com a matriz paulista do movimento:

Aqui se coloca o curioso problema, que não me consta tenha sido jamais abordado, de saber se o “espírito mineiro” (...) será realmente congenial com o espírito do Modernismo. O mineiro típico, quero dizer, o protótipo literário que costumamos distinguir nessa categoria, é irônico e malicioso, enquanto o Modernismo foi sarcástico e brutal; da mesma forma, há em todo mineiro uma sensível tendência clássica ou classicizante, que é o oposto dos ímpetus destruidores do movimento de 1922. O revolucionário mineiro (na literatura e alhures...) é sempre muito mais conservador do que imaginamos e do que ele próprio admitirá; o Modernismo, sem negar as suas nostalgias conservadoras, foi tão impetuosamente revolucionário que não andou longe de se destruir a si mesmo.

(...)

Pelos filtros da inteligência mineira, o Modernismo começava a adquirir, enfim, o toque de classicismo, quero dizer, de equilíbrio e contenção crítica, de que necessitava para ser uma escola literária depois de ter sido uma revolução; mas, justamente, como a natureza profunda do Modernismo era ser uma revolução, mais do que uma escola literária, ele se descaracteriza no processo e começa a aproximar-se do academismo literário, que é outro traço sensível das letras mineiras e contra o qual o próprio Modernismo se havia deliberadamente revoltado.⁴

³ Por essa razão, Davi Arriguci Jr. não encontra na memorialística modernista nenhum antecedente claro das *Memórias*.

⁴ Note-se que o próprio Martins atenta para a multiplicidade de matizes abarcada por uma expressão como “espírito mineiro”.

As afirmações são instigantes. Quanto à malícia e ironia características do mineiro, o próprio Nava (1979: 177) admite, em *Beira-Mar*, encarnar uma espécie de humor combinado a certa dose de desilusão: “Meus choques com o ambiente e a frustração nossa de cada dia fizeram de mim um pessimista disfarçado por grossa camada de pilhéria e gozação”⁵. Mas, para os nossos propósitos imediatos, é o caráter “classicizante” das letras mineiras que nos interessará sobretudo. É esse caráter que, para o crítico, coloca possivelmente o modernismo mineiro em rota de colisão com o paulista. É ilustrativo ainda observar que, como possível modelo das *Memórias*, Davi Arrigucci Jr. elenca, ao lado de *O Ateneu*, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Como se sabe, o antropólogo também entrara em choque com o modernismo paulista (mas, aqui, de maneira escancarada...), propondo, na versão nordestina do movimento, uma maior atenção à herança da tradição regional. E, mais uma vez, aparece o apego ao passado como elemento de oposição à orientação modernista hegemônica.

Como fica claro, a maior parte dos argumentos destinados a repensar o grau de afinidade entre Nava e o modernismo original reside precisamente nesse pressuposto: o movimento é hostil ao passado. De todo modo, é bom lembrar que mesmo esse pressuposto tão difundido, quase banalizado, comporta ressalvas. Sobre a caravana modernista dos paulistas a Minas histórica – recepcionada por Nava, como lemos em *Beira-Mar* –, Brito Broca já tentava desfazer a contradição verificada nessa viagem dos estetas do futuro pelo barroco mineiro. Para ele, “o divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam” (Broca apud Santiago, 2002: 121). Além disso, a volta às origens da nacionalidade integraria o programa modernista.

O caso merece, de fato, uma reavaliação. Se é verdade, em apoio à tese lúcida de Brito Broca, que desde o primeiro momento Mário de Andrade repudiou o rótulo de “futurista” para designar a sua poesia, também é verdade, por outro lado, que usou freqüentemente a expressão “passadismo” para designar, pejorativamente, o apego à tradição. No fim das contas, “passadismo” e “futurismo”, por esse ponto de vista, tinham muito em comum. E Oswald de Andrade, em entrevista concedida já no fim da vida, em 1954, ainda sustentaria a impressão inicial – refutada por Mário, é verdade – causada pela leitura de *Paulicéia Desvairada*, em 22: “Novidade absoluta. É que Mário escondia de nós, avaramente, os futuristas italianos que ele possuía...” (1990: 222)⁶.

Curiosamente, é nessa adesão simpática ao passado histórico e literário que o memorialista poderá revelar-se, à luz de certas formulações teóricas, algo “pós-moderno”. Fredric Jameson (1996), por exemplo, toma a prática desassombrada do

⁵ Também Manuel Bandeira atentara para a presença do pessimismo no humor dos escritores mineiros. Cf. “O *humour* na moderna poesia brasileira” in: *Poesia e Prosa* (vol. II). Rio de Janeiro, Aguillar, 1958.

⁶ Ainda nesse sentido, José Guilherme Merquior afirma que, das vanguardas européias, a “mais influente na eclosão do modernismo na literatura brasileira foi sem dúvida o futurismo”, embora, ao contrário de Oswald, refira-se a sua linhagem francesa, representada por Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e Max Jacob (*Crítica: 1964-1989 (Ensaios sobre Arte e Literatura)*, pp. 265-6. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990).

pastiche como típica dessa nova sensibilidade. E Octávio Paz defenderá o fim da “tradição da ruptura” como principal fenômeno do crepúsculo modernista:

Hoje somos testemunhas de outra mutação, a arte moderna começa a perder seus poderes de negação, há anos suas negações são repetições rituais, a rebeldia convertida em técnica, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia, a negação deixou de ser criadora; não quero dizer que vivemos no fim da arte, vivemos o fim da idéia de arte moderna. (Paz apud Santiago, 2002: 132)

A afirmação ecoa, de certo modo, a explicação dada por Antonio Candido para explicar o porquê, a seu ver, as *Memórias* estariam entre as obras “mais criadoras” no Brasil dos anos 70. Em outras palavras, diz o crítico aquilo que sugere Paz: as obras mais avançadas, contemporaneamente, aboliriam o compromisso tipicamente modernista com a ruptura. Para Candido, teríamos “uma escrita antes tradicional, com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas e estruturais”. (Candido, 1989: 214)

IV.

Parece, afinal, estarmos frente a uma obra ao mesmo tempo “passadista”, epigonal e renovadora. “Passadista” – e o termo, aqui, força deliberadamente um confronto com o ideário modernista – porque volta-se ao passado histórico e literário de maneira sistemática e, não raro, simpática. Urge perguntar, portanto, como o modernismo admite, literária e ideologicamente, a incorporação do passado tal qual praticada pelas *Memórias*. Epigonal porque, não obstante o seu “passadismo”, Nava declara-se oriundo do modernismo de Mário de Andrade, cujas marcas em sua obra não são, de fato, poucas nem invisíveis. E renovadora, por fim, não apenas porque força uma reavaliação do seu movimento de origem, mas também porque o seu modo de incorporar o passado aponta, talvez, para uma sensibilidade pós-moderna. É claro que nem todas essas conclusões são excludentes, como também é claro que a convivência entre elas nem sempre pode ser pacífica. Cumpre desenvolver as implicações dessas conclusões parciais, de maneira a satisfazer, por fim, o objetivo central dessa pesquisa: delinear mais precisamente a posição relativa das *Memórias* na estética, história e ideologia do modernismo brasileiro, bem como reavaliá-lo à luz da obra de Nava.

Referências Bibliográficas :

- ANDRADE, M. de. (1982) *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava*. F. R. Peres (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ANDRADE, O. (1990) *Os dentes do dragão*. São Paulo, Globo/ Sec.de Estado da Cultura.
- ARRIGUCCI Jr., D. (1987) *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BANDEIRA, M. (1958) *Poesia e prosa (vol II)*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- CANDIDO, A. (1989) *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- CANÇADO, J. M. (2003) *Memórias videntes do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- JAMESON, F. (1996) *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. de Maria Elisa Cevalco). São Paulo: Ática.

- LE MOING, M. (1996) *A solidão povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MARTINS, W. (1991) *Pontos de vista : crítica literária (vol. 7)*. São Paulo: T.A. Queirós Ed.
- MERQUIOR, J. G. (1990) *Crítica: 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NAVA, P. *Beira-Mar* (1979) Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.
- PEREIRA, M. L. M. (2001) *Das aparas do tempo às horas cheias: uma leitura das Memórias de Pedro Nava* (tese de doutoramento). Campinas: IEL/ UNICAMP.
- SANTIAGO, S. (2002) *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco.
- SANTILLI, M. A. (1983) *Literatura comentada: Pedro Nava*. São Paulo: Abril Cultural.
- SOUZA, E. M. de. (2005) *Pedro Nava (col. Nossos Clássicos)*. Rio de Janeiro: Agir.