

## DAS APARAS DO TEMPO ÀS HORAS CHEIAS: UMA LEITURA DAS MEMÓRIAS DE PEDRO NAVA \*

Maria Luiza Medeiros PEREIRA

**RESUMO** *Este trabalho visa verificar qual os usos de alguns lugares comuns da prosa autobiográfica tradicional nas Memórias de Pedro Nava em função da também flagrante opção pela ficção. Trata-se de uma autobiografia que, por um lado, sustenta a identificação entre o autor, o narrador e o protagonista e, por outro, apresenta um sujeito fragmentado, na exposição das incoerências quanto ao seu passado, como se um outro o tivesse vivido. Um texto tributário, ao mesmo tempo, de uma “referencialidade exterior”, forjando uma espécie de transparência entre o passado representado por meio das palavras, mas que exhibe o trabalho da narração como algo construído, portanto, sujeito a deformações inevitáveis. O narrador se empenha em dizer tudo sobre o seu passado, mesmo que para isso deva, o tempo todo, confessar seus esquecimentos e a precariedade da empreitada. As Memórias, portanto, se apresentam como uma coleção heterogênea de materiais selecionados e submetidos à “ruminação”, onde o narrador se “esquece para lembrar”, comprometendo tanto a percepção do autor como princípio último e explicativo dessa produção autobiográfica quanto o tratamento dado aos acontecimentos que escapam da ordem “pessoal”.*

**RESUME** *Ce travail a le but de vérifier quels sont les usages de l'autobiographie traditionnelle chez Pedro Nava, parce qu'il est aussi manifeste le choix de la fiction. D'un côté, il s'agit d'une autobiographie qui maintient l'identification entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste mais, de l'autre côté, le texte présente un sujet fragmenté surtout dans l'exposition des incohérences par rapport son passé comme si un autre l'était vécu. Il s'agit d'un texte qui dépend d'une “référence extérieure” au sujet à partir de laquelle le narrateur forge une espèce de transparence entre le passé représenté par les mots à la fois qu'il existe le travail de la narration compris comme quelque chose construite, donc, soumise aux*

---

\* Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 14 de dezembro de 2001, sob orientação do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

*inévitables déformations. Le narrateur s'engage à dire tout par rapport son passé, même si, à la fin de maintenir sa promesse, il vient de confesser tout le temps ses oublis et la fragilité de la mission. Donc, les Memórias se montrent une collection hétérogène de matériaux choisis et soumis à la "rumination" dans laquelle le narrateur "s'en oublie pour s'en souvenir". Ce parti pris compromet la perception de l'auteur comme le principe ultime et explicatif de ce produit autobiographique aussi bien que le traitement donné aux événements qui échappent de l'ordre "personnel".*

É com frequência que escritores famosos ou personalidades públicas escolhem a autobiografia como uma de suas incursões. Partem do pressuposto de que a vida pregressa é de interesse público. No caso do médico Pedro Nava, nascido em Juiz de Fora, em 1903, e morto no Rio de Janeiro, em 1984, essa regra não se confirma. Pois, apesar de ter feito parte do chamado grupo modernista mineiro e mantido contato com os grupos modernistas do Rio e de São Paulo foi poeta bissexto e prosador parco. E era sempre lembrado pela publicação de uma coletânea de seus poemas por Manuel Bandeira em 1946. Décadas depois, já aos sessenta e cinco anos, com a clientela rareando, é que decide "voltar" à literatura. E, para a surpresa geral, seu primeiro livro de memórias, *Baú de Ossos*, de 1972, torna-se um verdadeiro sucesso. Assim como o segundo volume, *Balão Cativo*, de 1973. Seguiram-se *Chão-de-Ferro*, em 1976, *Beira-Mar*, de 1978, *Galo-das-Trevas*, de 1981, e seu último livro publicado em vida, *O Círio Perfeito*, 1983.

A princípio, parece que são mantidos no texto certos parâmetros estabelecidos pela prosa autobiográfica tradicional. O principal deles é a relação de identidade entre autor, narrador e personagem principal: tanto a apresentação dos livros quanto a recepção da crítica reforçaram os elos entre essas três instâncias. Outros *lugares-comuns* da autobiografia e que, de certo modo, orientarão a leitura disseminam-se no texto e são reconhecíveis: a cena do nascimento do protagonista, a vida dos pais, a narração da primeira lembrança, as histórias da infância, os anos de estudo, o período de formação profissional, o retrato da mãe, do pai e dos mestres. São alguns dispositivos que, por um lado, reforçam a identidade entre autor, narrador e protagonista e, por outro, estabelecem uma relação à primeira vista imediata, veraz e transparente entre o vivido e o narrado.

No entanto, o vínculo das *Memórias* ao gênero significa acima de tudo *embaralhar no mesmo plano: experiência de vida, técnica literária e ficção*. Basta perceber, por exemplo, que não apenas o narrador é uma personagem, como há inúmeros protagonistas, a começar por aqueles, familiares ou não de Nava, que viveram antes dele nascer, além dos desdobramentos do eu, na forma de alter-egos. A freqüente deformação da voz narrativa é acompanhada de fusões de vários momentos do passado, havendo até um certo desapego à cronologia, simulando um deixar-se arrastar pelas lembranças. Misturam-se na prosa, portanto, duas tendências

que, à primeira vista, parecem se opor: uma relacionada à idéia da exposição transparente da verdade relativa ao passado e outra, mais próxima da ficção. A primeira decorre de uma série de informações espalhadas no texto e provenientes de documentos cartoriais, trabalhos científicos, bulas médicas, atestados de óbito, títulos de propriedade, inventários, mapas e genealogias. Mas tudo isso vem amalgamado a elementos trazidos de histórias de ouvir-dizer, da literatura, do folclore, da propaganda, do cinema, da pintura, do jornalismo e da imaginação. Nos três primeiros volumes, a referência à realidade passada é sustentada pela pretensa identidade entre as três instâncias e a narrativa se mantém na primeira pessoa. Mas é também no terceiro volume que há um desdobramento do foco, com o surgimento do alter-ego, o duplo, o "primo", José Egon Barros da Cunha. E a partir da segunda parte do quinto volume, a prosa passa para a terceira pessoa e a história do duplo é narrada.

A graça das *Memórias* está justamente na reconstrução de histórias - vividas, prováveis, imaginadas e testemunhadas - baseadas numa multiplicidade de fragmentos. Trata-se, portanto, de narrativas que parecem *manter uma certa fidelidade à grande tradição narrativa*, ou seja, reconstruídas com inúmeros e variados fragmentos que se misturam a uma série variável de histórias de outras pessoas, abrindo espaço, portanto, para uma ampla gama de interpolações, além de manter a impressão de que estão sempre inconclusas. Porém, incorporar às histórias pessoais ou familiares as de outros, demonstra o modo peculiar de Nava organizar seu material pessoal e assinala que esse material só ganha sentido se vier justamente emaranhado ao outro. Portanto, *uma característica peculiar à história de vida narrada aqui é que ela pode ser elaborada segundo várias versões, de acordo com o material em que for baseada.*

Sob este aspecto, destaca-se uma das características que afasta as *Memórias* da *Recherche* proustiana, apesar dela ter sido um modelo para Nava. Se, na *Recherche*, a memória involuntária não tem a função precípua de preencher os espaços vazios, nas *Memórias*, diferentemente, Nava tenta preenchê-los por meio das mais variadas fontes pesquisadas e entrecruzadas. Isso não significa que não pareçam inconclusas, pois permanecem na composição da narrativa os vazios. Do mesmo modo que algum detalhe, ali mencionado pode levar o leitor a empreender uma viagem peculiar ao passado; as lacunas vinculam-se à imagem da memória como algo que está permanentemente aberto. O sujeito que evoca não obterá um quadro completo, um bloco coeso e acabado do passado. As lacunas são também importantíssimas do ponto de vista estratégico, pois criam uma espécie de *comunhão e produção de sentidos* entre o leitor e o narrador, possibilitando ao primeiro acrescentar algo pessoal ao que está sendo narrado. Logo, a lacuna é tanto o *elemento constitutivo das narrativas* quanto a *manifestação da impossibilidade desse sujeito que rememora de perceber o que rememora como um bloco coeso.*

Isso não significa que não exista referência constante à ação da memória involuntária nas *Memórias*. Mas os momentos em que muitos acreditam que Nava se

expõe, de fato é construída uma prosa baseada em elementos trazidos de uma rede de outros discursos sobre essa sensação. *Portanto, não se pode dizer que Nava as vivenciou ou não. Quando muito, pode-se afirmar que para o narrador das Memórias, um dos modos possíveis de lembrar o passado passa pelas marcas discursivas ancoradas na cena da ação da memória involuntária*, em especial, algumas delas disseminadas na literatura romântica e não apenas em Proust. O grande achado de Nava está *em investigar e valorizar os mecanismos da memória voluntária, aquela relativa à vontade de lembrar* e baseada em elementos dispersos “fora de nós”, como objetos, lugares, paisagens e pessoas, tudo associado a outros da ordem do imaginado e do vivido. Este talvez seja um dos principais eixos das *Memórias*, visível, por exemplo, na elaboração de uma espécie de “teoria da rememoração” subliminar à prosa.

Esse desejo de lembrar do narrador está vinculado a um dos *lugares-comuns* da autobiografia que é o de “dizer tudo”. Colam-se ao seu desempenho certas práticas emprestadas da experiência de Nava, em especial, aquela treinada na observação do paciente em busca do diagnóstico preciso, a do pintor e caricaturista, atento ao detalhe diferenciado, do colecionador infatigável, do pesquisador e do poeta, treinado, portanto, numa linguagem própria de sinais. Alguém que se apresenta como um “especialista”, com um faro detetivesco para avaliar as doenças, o caráter alheio, os segredos ocultos e revelar a beleza. Ademais, dissemina-se a crença de que o fato finito vivido não significa uma recuperação igualmente finita. Portanto, o “dizer tudo” recebe uma roupagem inusitada, pois depende de uma incerteza em relação à recuperação do passado, abarcando a um só tempo o que é possível ser lembrado, ou recuperado, e o esquecido. “Dizer tudo” significa *comunicar os lapsos, os esquecimentos, o que sempre escapa, ou seja, as lembranças fugazes e incongruentes do passado e a sua recuperação não menos problemática*. O esquecimento não é encarado, portanto, como a perda de algo, mas transforma-se em algo produtivo justamente pela inacessibilidade inicial às coisas que se quer lembrar. Sendo assim, a sensação de algo inacabado é constitutiva da memória, das narrativas e do próprio sujeito que rememora.

A confissão da incerteza em relação ao lembrado tem uma função importante na estrutura geral da obra, pois leva o leitor a acreditar nas palavras do narrador, estratégia que será fundamental quando o acréscimo for da ordem do fictício. Se o notório “especialista” não conseguiu recuperar um determinado dado do passado, deve-se acreditar em suas palavras quando diz lembrar de outras coisas ou quando estabelece correspondências. Um dos momentos privilegiados para a confissão da incerteza, nas *Memórias*, é o da recuperação das lembranças da infância. A narração tenderá a mostrá-las precárias, fugazes e artificialmente sustentadas. De um modo geral, ele dirá que o lembrado não é genuinamente seu e que vislumbra apenas incongruências. Quais são as principais teses da teoria da rememoração embrenhadas nas *Memórias*? Em primeiro lugar, os primeiros anos da vida do sujeito surgem sem precisão cronológica e, quando ele se predispõe a enfrentar o

emaranhado de imagens incongruentes, sente-se arrastado para um tempo impreciso no qual imagens, sensações e pessoas se embaralham. Essa opacidade, porém, pode se diluir com o auxílio de outras pessoas (como os familiares): à vaga recordação, colam-se informações precisas, mas postíças e externas a ele, permanecendo na incerteza. Nota ainda que elas se formaram na dependência de experiências posteriores, pessoais ou não; informações que transformam as iniciais, assim como os eventos recentes sofrem interferência de elementos trazidos do passado.

Por mais incongruentes que sejam tais imagens do passado, é possível, com um certo esforço, desvendar as conexões entre o latente e o manifesto. Daí, portanto, a atenção aos detalhes, em especial, aos mais insignificantes, ou seguir as aparentes incoerências das associações livres de idéias. *Então, como se percebe, a idéia do querer lembrar, o ato voluntário da lembrança pode concorrer para o desencadeamento de outras conexões estabelecidas à revelia da consciência.* Por esse motivo o acúmulo de detalhes se transforma numa das marcas estilísticas, servindo ao mesmo tempo para quem organiza a narrativa e para quem a lê. Deve-se também estar sempre atento às solicitações do presente, estabelecendo o máximo de relações entre as novas experiências com elementos do “arquivo pessoal”. Essa atenção aos detalhes no presente e a criação de novas conexões auxiliarão no resgate do passado. As lembranças surgem, então, voluntariamente, auxiliadas por elementos exteriores ou à revelia do sujeito, inconscientemente, diria Freud, ou involuntariamente, diria Proust, e fundamentais para a história do sujeito que rememora.

O certo é que elas se apresentam sempre em rede, como se observa na narrativa sobre a “casa velha” da infância, em *Bau de Ossos*: lugar em que a família viveu os anos mais felizes no Rio de Janeiro. Lembrança ligada imediatamente com uma outra, a da casa onde nasceu, e ainda à imagem dessa casa, numa outra época, quando a família retornou para Juiz de Fora, após a morte do pai. Soma-se às três ainda a imagem da casa onde “viveram, sofreram e morreram” as personagens de um romance de Eça de Queirós, lido ali quando estava mais velho. Eis a rede estabelecida. Pode-se dizer que a evocação da lembrança foi corrompida pela ficção a ela associada? A leitura vai desempenhar também um papel importante de desencadeador de lembranças. Logo, recuperar momentos do passado é trazer à tona camadas superpostas a uma excitação original. Elementos interconectados cujo processo depende das solicitações ou emoções do presente.

Se por um lado a confissão de incerteza funciona como prova de veracidade discursiva, o encadeamento de detalhes aumenta o grau de intimidade com leitor. A narração pormenorizada pode desviar a atenção do leitor, propiciando a simulação do “perder-se” na simultaneidade de elementos ali correlacionados, mas dá à prosa um tom intimista. O narrador vai envolvendo o leitor como um velho contador de histórias, procurando chegar primeiro aos ouvidos e depois ao coração. Ao acúmulo de detalhes correspondem longas frases, interpolações, citações, parênteses, oscilações de registros, em que se misturam o vocábulo culto ao termo vulgar ou

técnico. A linguagem acompanha o ir-e-venir das lembranças apresentadas como “simultâneas e coexistentes”. A prosa é colorida e cheia de cadências variadas. Essa escrita que simula uma conversa é uma de suas características mais importantes. Nesse emaranhado, o detalhe aparentemente inútil e as repetições obedecem a um critério funcional: encantam os ouvidos, transformam-se numa prova da veracidade do discurso e podem desencadear no leitor seu próprio romance familiar.

Outro tópico importante das *Memórias*, relacionado ao compromisso de “dizer tudo” da autobiografia, é a velhice significando a proximidade da morte. Esse momento da vida se traduz na busca de sentido para a existência e a escrita aparece como uma poderosa mediadora. Isso não significa que a certeza da finitude traga algum consolo para o velho médico. Ao contrário, é extremamente penoso, sabendo que o fim está tão próximo, esse encontro consigo mesmo. Quase sempre o rosto do velho e o corpo com sentidos alterados parecem-lhe coisa alheia: matéria estranha, e não o “seu” rosto ou o “seu” corpo. Se em alguns momentos a escrita não consola, em outros, porém, ela surge como companheira na solidão (através dela faz reviver mortos, mergulhando em tempos já vividos); ela é também tranquilizadora da tristeza em relação ao presente (afastando-o da imagem do velho que se apropriou dele); não deixa de se traduzir como possibilidade de vida através do pensamento e de prolongamento da vida ativa pregressa, pois, em alguns momentos, a narração é encarada como um trabalho.

Um dos modos mais representativos desse encontro consigo mesmo é o do elogio médico. Porém o retrato decorrente é multifacetado, composto de fragmentos de gestos, de palavras, de ensinamentos de outros, em especial, de professores e colegas médicos. A exemplo da prosa da “casa velha”, em que o retrato da vida familiar se amplia e congrega possíveis experiências similares de um grupo social mais amplo, o elogio médico remete à atuação de uma parte da elite brasileira nos campos profissional, social, político e administrativo. O elogio médico nas *Memórias* é, no entanto, uma mistura de diversos elementos manipulados simultaneamente. O primeiro refere-se à experiência de vida do eu. Interessa aqui configurar o caráter, identificando o sujeito pela manutenção de certas características ao longo do tempo, o que possibilitaria a sua re-identificação. O segundo elemento relaciona-se à boa conduta do médico. Esta prática supõe que ele passe por regras a princípio exteriores e, por fim, incorporadas. Em último, é dado à linguagem um papel ativo na construção de ficções enobrecedoras de si e de outros.

Logo, a questão que se coloca é a de como o narrador pode sugerir ao leitor a possibilidade de um plano ético de ação, ou a representação da ação no plano narrativo de um eu que se apresenta multifacetado, fragmentado, pulverizado, e, ao mesmo tempo, como “alguém” em quem o leitor pode acreditar? Não se deve esquecer que as *Memórias* supõem uma troca de experiências entre o leitor e o narrador, ou seja, supõem que o primeiro avalie, aprove ou desaprove as ações operadas nas narrativas, que se confronte com o mundo aí apresentado. Eis aí a questão: como o mundo é representado? Como o eu se apresenta? Em primeiro

lugar, o narrador diz situar-se entre duas práticas que a princípio se oporiam, entre a historiografia (que é suposta como a transparência da linguagem em relação a um real prévio) e a do romance. Mas o produto final, a prosa das *Memórias*, é algo anfíbio, híbrido. A prosa situa-se, portanto, numa fronteira, num entre-mundos e o sujeito não está no centro, mas pulverizado, disperso entre tantos desvios, tantos protagonistas.

O recurso do duplo pode, a princípio, por em xeque a veracidade da transmissão da experiência de vida, pois projeta as situações narradas para uma esfera que parece independente do vivido. Por outro lado, ele atesta a dificuldade do “eu” de falar de si mesmo, além de sugerir que a tarefa parece intransponível sem o auxílio da ficção, na medida em que ela tende a organizar os elementos desconexos e dispersos da vida por meio da retrospectiva. Explicação ou organização que mesmo de caráter provisório estabelece um sentido, cria nexos e conforta no presente. Quem diz “eu” nas *Memórias* estabelece correspondências, afirma-se semelhante e diferente de si mesmo a um só tempo. Diz conceber-se como sujeito imutável no tempo e, ao mesmo tempo, como outros, dimensões involuntárias ou inconscientes, ambas coexistentes. Dimensões que afastam esse sujeito das visões globais, explicativas e generalizantes das autobiografias tradicionais, centradas no processo de formação de um “eu” coeso.

A obra, por sua vez, não se propõe como a expressão de uma consciência única criadora, na medida em que supõe a produção de histórias baseadas nas mais diversas fontes. Duas personagens das *Memórias* dão mostras ao leitor do mecanismo de produção das narrativas, sintetizando a prática do narrador. Rosa, a negra que tomava conta das crianças na casa da avó materna (*Baú de Ossos*, 270) e um tio, casado com a irmã do pai, o escritor Antonio Salles. Ambos têm uma memória impressionante, conhecem, portanto, um número variado de histórias. Rosa, em especial, conhece, oralmente, aquelas dos contos de fadas, e o tio, as de romances. Mas o que os destaca das outras figuras do passado é a capacidade de dois de fazer a criança ou o adolescente viver as histórias que contavam, ou seja, de estabelecer relações entre o vivido e a literatura. Rosa instruía a criança a respeito da vida secreta dos moradores da cidade, desvendava suas ações ocultas, além de embaralhar os contos de fadas na vida “comum” dos moradores de Juiz de Fora. A prosa incorpora aqui os elementos inerentes ao conto maravilhoso em que uma realidade não existe sem a outra, surgindo inseparáveis, coexistentes, criando correspondências, semelhantes e diferentes ao mesmo tempo.

Tio Salles representa o lado erudito dessa mesma estratégia, reforçando a importância da imaginação como um modo legítimo de compreensão do mundo (*Balão Cativo*, 282). A convivência com pessoas das mais diferentes origens numa pensão no Rio de Janeiro fornece-lhe material para transformá-las em personagens de romance. Desnaturalização que ocorrerá também nas *Memórias*, em que o indivíduo focalizado move-se melhor na história que está sendo contada do que em sua própria vida. Assim como Rosa, tio Salles vai sobrepor aos lances da vida

cotidiana os elementos trazidos da literatura e, de repente, a própria vida ganha lances literários. A literatura organiza os vazios inerentes à vida e revela ou deixa entrever os aspectos ocultos das ações pessoais, expondo desse modo a complexidade das palavras e dos gestos incompreensíveis ou a ambigüidade fundamental das atitudes tomadas. Então, os elementos à primeira vista exteriores, emprestados dos contos de fadas ou dos romances, tornam-se partes integrantes da vida narrada, tornando inteligíveis as histórias de vida.

Qual a consequência desse tipo de perspectiva quando momentos representados fizeram parte da história coletiva? Há um caso no mínimo pitoresco narrado nas *Memórias (Beira-Mar, 237)*. Trata-se da história de uma moça, chamada Emília, que em 1910 submete-se a uma operação devido a uma deformação genital. Então Emília se transforma em David, em homenagem ao médico que a operou, Dr. David Correa Rabelo. O assunto tomou conta de Belo Horizonte. Mas a história continua, pois o novo David casa-se com Rufina, uma antiga colega de colégio. O narrador das *Memórias* refere-se ainda aos filhos dessa união, numa espécie de “e viveram felizes para sempre”. Esse mesmo trecho é retomado por Humberto Werneck: mas “ao contrário do que conta Pedro Nava, em suas memórias, o casal não teve filhos”. Werneck cobra do narrador o mesmo que cobraria do médico Pedro Nava. Por sinal, o jornalista não é o único a fazê-lo. Ele deixa de notar que toda essa história de operação de mudança de sexo, de mudança de nome, de casamento já é absolutamente fantástica e o dado irônico do final não compromete, na narrativa das *Memórias*, a veracidade, pois tanto o médico, quanto Emília transformada em David, quanto Rufina, os filhos e o narrador são personagens das *Memórias* e não mais as pessoas que viveram em Minas Gerais naquela época.

Incomoda Werneck esse elemento fora da ordem do pretensamente “real” e, portanto, parecendo impróprio à autobiografia. Cobra-se do texto um vínculo tradicional ao gênero, ou seja, que a vida das personagens, as relações sociais ali narradas, tudo, enfim, deva se subordinar a uma subentendida organização e sentido impostos exclusivamente pelo mundo exterior: exige-se, como se fosse possível, uma cópia idêntica, transparente do “real”. O que é estranho e autêntico aí? Misturam-se na prosa o que convencionalmente se concebe como pares opostos: documento e ficção, fato e interpretação, verdade e mentira, história e literatura, pessoa e personagem. Para melhor apreender a diversidade de sensações envolvendo o vivido, Nava julgou procedente lançar mão de uma série de elementos disponíveis em nosso sistema simbólico. O resultado é uma prosa híbrida, que quer ser lida como verdadeira sem renunciar ao possível, ao imaginado em relação ao passado. *Quer-se verdadeira porque justamente não abre mão de estratégias atribuídas à literatura, porque se exhibe como algo produzido, construído como o é toda narração sobre o passado.* Essa característica de algo construído pode ser percebida nas marcas tipográficas das páginas dos livros: nas inúmeras epígrafes, abrindo capítulos, separando sessões ou introduzindo narrativas; na quantidade absurda de citações, diferenciadas em itálico e também na inclusão de trechos de outros livros.



*Essa construção expõe visualmente o modo como as relações entre leitura e escrita ou o lembrado e o esquecido são concebidas por Nava.* Ele se apropria aqui da antiga metáfora da digestão, sugerindo que o cérebro rumina e transforma em matéria sua o que foi lido, assim como o alimento é digerido e vai sendo esquecido na metabolização em célula cerebral, cardíaca, em músculos, ossos e em sangue: no ato da escrita não haveria como separar as matérias assimiladas no trabalho da escrita. A idéia de algo produzido, contudo, choca-se ainda com a imagem tradicional da prosa autobiográfica como um fluxo ininterrupto de pensamento ou de uma fala “sincera”. Retira-se, portanto, da obra o peso de uma expressão da consciência de um criador. A exemplo de Rosa e tio Salles, a idéia básica é a de que o produto final da digestão implode com a imagem de um produtor único, central, referência primeira a partir da qual todo o resto gira ao redor. O texto apresenta-se como algo “trabalhado”, “construído”, atenuando também a idéia de propriedade devido ao convite subliminar para que o leitor deixe-se transformar pela leitura: leia, esqueça e transforme tudo em matéria “sua”, a exemplo do narrador.

Se a representação do mundo não é transparente, se o sujeito se mostra fraturado, como falar de representação e onde situar o sujeito? Querendo ou não, as *Memórias* estabelecem pontes com o “além texto”. Há o empenho de Nava em que diversas situações espaço-temporais sejam reconhecidas. Um exemplo é o testemunho de um momento vivido na Revolução de 1930 em Belo Horizonte, quando Nava, designado superintendente da Santa Casa, e outros médicos passam a “viver” ali à espera dos feridos. Eis os elementos da cor local, da determinação histórica e de toda uma psicologia envolvida. Como representá-lo? Mais uma vez, o leitor é confrontado com a narração testemunhal num quadro flagrantemente ficcional. A “tarefa sinistra” de Egon (*O Círio Perfeito*, 41) tem os seguintes elementos básicos do enredo: vinte e uma vítimas fatais, em diferentes estados de decomposição, se amontoavam no necrotério da Santa Casa. Como a remoção não se efetivava, o diretor do hospital encarregara Egon de retirar de cada corpo a impressão digital, pois iriam ser enterrados ali mesmo, nos fundos do hospital. Mas antes de iniciar a “tarefa sinistra”, Egon não consegue acender a luz da sala. Providencia velas, que são dispostas nos beirais das janelas.

Há algo aí que o narrador se obriga a narrar, mas que, ao mesmo tempo, ultrapassa as palavras e a própria compreensão. É como se duas tendências - o impulso à descrição e o não saber o que dizer - apontassem para uma realidade profundamente experimentada que o obriga a representar, mas ao mesmo tempo, parece que as palavras não conseguem apreender a realidade, cabendo ao leitor a tarefa da complementação. A “tarefa sinistra” parece um aglomerado de imagens que todos nós já vimos ou ouvimos flagradas por fotos, pinturas e desenhos, reportagens ou depoimentos sobre as guerras e conflitos ao longo do século XX. Nesse sentido, a narrativa é lida como se estivesse ligada, mas também descolada de uma pretensa realidade ou imagem visual anterior. No limite, é narrado algo que o leitor não sabe ao certo se teve uma representatividade visual anterior, ou se foi

vivido, testemunhado ou imaginado. Essa zona de indeterminação é um dos trunfos da prosa, pois ao mesmo tempo em que existe uma determinação espaço-temporal, ela é subtraída, e a cena ganha uma marca indelével da experiência humana recente, cuja representação privilegia o cadáver, pois ele, de certo modo, violenta todos os limites com seus suportes privilegiados manifestados nos diversos odores; nas molezas e petrificações corpóreas; no zunir das moscas ao redor dos corpos e de Egon; nos gases exalados e nos fluidos escorrendo.

É nesse cenário que se localiza o sujeito: o do aniquilamento do homem, onde se nivelam os vivos e os mortos. Cenário de fronteiras interpenetradas, onde as hierarquias desaparecem: Egon vaga pela sala do necrotério como se movimentam as sombras dos corpos devido à iluminação precária das velas. Mas na representação desse momento não há concessões por parte do narrador, pois a catarse não se efetiva: tanto Egon quanto o leitor não compreendem o porquê de tudo aquilo. Logo, a escolha de uma narrativa que parece contrária aos padrões tradicionais da autobiografia porque fantasiosa e cuidadosamente construída; a denúncia de um mundo sem sentido; a apreensão deformada da realidade, chamando a atenção para a opacidade da linguagem; a dissolução do sujeito na história recente, ou, como no caso das *Memórias*, a busca da representação desse descentramento, mostram que, para narrar, o memorialista deixa evidente a sua interferência na reconstrução do que empreende, aquilo que o leitor vai, por sua vez, atualizar e transformar.

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- NAVA, Pedro. (1984). *Baú de Ossos*, 7ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. (1986). *Balão Cativo*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. (1976). *Chão de Ferro*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. (1985). *Beira-Mar*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. (1987). *Galo-das-Trevas*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
\_\_\_\_\_. (1983). *O Círio Perfeito*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\*\*

- ARRIGUCCI JR., Davi. (1987). "Móvil da Memória" in *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo: Companhia das Letras, pp.67-111.
- CANDIDO, Antonio. (1987). "Poesia e Ficção na Autobiografia" in *A Educação pela Noite e outros Ensaios*, São Paulo: Ática, pp.51-65.
- CHARTIER, Roger. (1998). *Au bord de la falaise: L'histoire entre certitudes e inquiétudes*, Paris: Bibliothèque Albin Michel.
- DECCA, Edgar Salvadori de e Lemaire, Ria. (orgs). (2000). *Pelas Margens: outros caminhos da História e da Literatura*, Campinas. Porto Alegre: Ed. da UNICAMP, Ed. da UFGS.

- FOUCAULT, Michel. (1994). "L'écriture de soi" in *Dits et Écrits*, 1983, vol.IV (1980-1983), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard, pp.415-430.
- FREUD, Sigmund. (1976). "A Psicopatologia da Vida Cotidiana" (1901) in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (com comentários e notas de James Strachey em colaboração com Anna Freud, assistido por Alix Strachey e Alan Tyson), vol.VI, Rio de Janeiro: Imago.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. (1997). *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro: Imago.
- HARDMAN, Francisco Foot. (1998). "Tróia de Taipa: Canudos e os Irracionais" in Hardman, F.F. (org.) *Morte e Progresso: Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- LEJEUNE, Philippe. (1990). "Cent trente-trois lieux de Georges Perec" in *Carnet d'Écrivains*, Paris: Éditions CNRS, pp.201-253.
- \_\_\_\_\_. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Moi aussi*, Paris: Seuil.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. (1996). *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris: PUF.
- RICOEUR, Paul. (1991). "L'identité narrative" in *Revue des Sciences Humaines*, t. LXXXV, n° 221, janviers-mars, pp.35-47.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. (1999). "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo" in *Leituras do Ciclo - ABRALIC*, Santa Catarina: Editora Grifos, pp.123-136.
- WERNECK, Humberto. (1992). *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*, São Paulo: Companhia das Letras.