

# "ENTRE O REAL E O IRREAL": NARRATIVAS E IDENTIDADES NAS MEMÓRIAS DE PEDRO NAVA

Maria Alice Ribeiro Gabriel (UFPB/CNPQ)<sup>1</sup>

**Resumo:** *Narrativas biográficas e autobiográficas tornaram-se tema de grande número de investigações em diversos campos, incluindo a cooperação e o diálogo entre disciplinas. Nesta acepção, orientando-se pelos estudos de Paul Ricoeur, Richard Kearney e Linda Dégh, o objetivo deste artigo é examinar como as Memórias de Pedro Nava harmonizam diferentes formas narrativas em seu discurso memorialístico.*

**Palavras-chave:** *identidade; narrativa autobiográfica; memórias; Pedro Nava.*

Em 1991, Paul Ricoeur apresentou a noção de “identidade narrativa”, um tipo de identidade acessível ao ser humano pela mediação da função narrativa. O autor explica que o problema surgiu em 1988, após o terceiro volume de *Tempo e Narrativa*, com a seguinte questão: se haveria uma experiência fundamental capaz de integrar as duas grandes classes de narrativa, a histórica e a ficcional. Em resposta, ele formulou a hipótese da constituição de uma identidade narrativa e se um indivíduo ou comunidade histórica seria o epicentro para a integração entre história e ficção. A possibilidade dessa fusão, por sua vez, pressuporia outra pergunta: a vida humana se tornaria mais “legível” caso interpretada em função das histórias que as pessoas contam sobre si mesmas? E as “histórias de vida” não seriam mais inteligíveis quando aplicadas a modelos narrativos, tramas e enredos tomados de empréstimo à ficção (dramas e novelas) e à História?

Ricoeur (1991, p. 73) parte do caráter epistemológico da narrativa autobiográfica para desenvolver essas questões, postulando inicialmente que o conhecimento do self é interpretativo; na interpretação do self, por sua vez, a

---

<sup>1</sup> Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade. UFPB/CNPq. E-mail: [rgabriel1935@gmail.com](mailto:rgabriel1935@gmail.com).

narrativa destaca-se, entre outros signos e símbolos, como privilegiada mediação; a qual obtém da História tanto quanto a ficção faz de uma história de vida matéria ficcional ou uma ficção histórica, comparável àquelas biografias de grandes personalidades em que história e ficção se confundiam.

A identidade narrativa e a experiência que ela designa implicam uma definição do conceito de identidade, formulado por Ricoeur (1991, p. 73-75) ao observar dois usos do termo "identidade". Considerando a ideia de similaridade e a palavra latina para "o mesmo", ele cunhou a expressão "identidade-*idem*", relativa à noção de continuidade do ser em sua relação com as transformações que envolvem suas relações no tempo e no espaço. A estrutura dialética da identidade pessoal comportaria ainda uma "identidade-*ipse*" que, diferente da identidade-*idem*, independe de algo permanente para existir. Essa identidade emergiria do texto narrativo, permitindo ao ser fazer algo novo e autêntico.

Assim, a individualidade seria inextricavelmente composta pelas identidades *idem* e *ipse*, respectivamente circunscritas às ordens de causalidade física e intencional.

Por interagir com a noção de alteridade, a identidade-*ipse* envolve o contínuo ato de reinterpretação do ser. Em "Narrative and the ethics of remembrance", Richard Kearney (1999, p. 26) afirmou que comunidades históricas são alicerçadas pelas histórias que contam a si mesmas e aos outros. Daí o valor das retificações de historiadores aos relatos históricos de seus antecessores. É justamente porque histórias originam histórias, recontadas e reinterpretadas, que a identidade histórica pode ser formada e reformulada.

A identidade de alguém não se mantém constante ao longo do tempo histórico, a menos que esse alguém guarde a mínima recordação da própria origem ou de como se tornou o que é. Uma vez reconhecido o caráter narrativo da identidade, verifica-se uma inexorável abertura e indeterminação na raiz de sua memória coletiva, possibilitando a reconstituição ou reinvenção de uma construção narrativa (KEARNEY 1999, p. 27).

A memória enquanto construção narrativa e os possíveis "eus" que a protagonizam constituem o foco deste estudo, empreendido a partir da análise de passagens retiradas dos três primeiros volumes das Memórias de Pedro Nava, *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973) e *Chão de ferro* (1976). O escopo teórico dessa análise fundamenta-se nas reflexões de Paul Ricoeur, Richard Kearney e Linda Dégh.

Conforme Dégh (1989, p. 46), as questões-chave em um estudo folclórico são: de que maneira o conto foi moldado, e como tal forma se originou? A pesquisa por respostas enfoca o ser criativo e, em caso específico, o transmissor da tradição. Ricoeur e Kearney fazem questões similares, tendo por objeto de estudo não o conto folclórico, mas o discurso memorialístico, e o ser individual e coletivo que o idealiza e transmite.

Recordando que, para Dégh (1989, p. 45), métodos e interpretações compatíveis de disciplinas afins contribuiriam para ampliar o alcance dessas respostas, o objetivo deste artigo é examinar como Nava intercala à digressão ensaística formas breves da tradição: o adágio, a anedota, a lenda e o relato em forma de "caso". Tal apropriação ocorreria, com variações de tom e estilo, em vários

planos do discurso memorialístico, notavelmente no biográfico, como se pretende averiguar a seguir.

Joseph Brooker (2016) dividiu o gênero memórias, conforme a origem, em obra biográfica e autobiográfica, avaliando-o, segundo a forma, na acepção de arte literária. Para o autor, transcrever esteticamente o passado requer “memória e experiência”.

Nesse sentido, memórias literárias encerrariam um paradoxo imediato: escritores seriam os mais aptos a produzi-las, embora estejam entre as últimas pessoas que as deveriam redigir, desde que seu ofício tenha sido dedicado a expressar ficções. Em 1892, Henry James tematizou essa dualidade em *A vida privada*, conto sobre um escritor que necessita um “eu” para viver e outro para escrever. Na autobiografia moderna, a alegoria proposta por James equivaleria ao trabalho atual do *ghostwriting*. O eu que vivencia, sem poder escrever, recebe voz daquele que não viveu as experiências, mas possui a arte de expressá-las. Alguns escritores solucionariam tal impasse recontando passagens marcantes da própria experiência, a exemplo de Salman Rushdie, que expôs, em *Joseph Anton: A Memoir*, de 2012, o tempo vivido na clandestinidade. Comumente o autobiógrafo prefere narrar a época que antecede o início de sua carreira de escritor.<sup>2</sup> Memórias, por sua vez, podem explorar fatos e períodos específicos na vida de uma família (BROOKER, 2016, p. 374-375), similar à narrativa biográfica e autobiográfica:

Com Pedro Nava entramos num terreno mais próximo da autobiografia propriamente dita, porque a sua obra é em prosa franca, de composição corrida e compacta, baseada em longas sequências narrativas logicamente dispostas e engrenadas segundo uma necessidade, não linear, por certo, mas cronológica. (CANDIDO, 1989, p. 60)

Tão logo vieram a público, notou Antonio Candido (1989, p. 60), *Baú de ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973) bastariam para fixar as Memórias entre as mais valiosas contribuições da literatura nacional. A partir de *Galo-das-trevas* (1981), Nava passa a narrar sua biografia adotando o nome de Egon, mencionando-o pela primeira vez em *Chão de ferro* (1976): “[...] José Egon Barros da Cunha, aliás Zé Egon, aliás Zegon (em casa) e aliás Zegão no Externato do Colégio Pedro II” (NAVA 1976, p. 217). Em entrevista a Edmilson Caminha, ele comenta sobre “deixar de falar na primeira pessoa e passar para a terceira”, além de esclarecer a origem do nome dessa outra identidade:

Eu acho que estou fazendo uma obra que não se pode situar dentro do memorialismo ortodoxo. Tenho saído inclusive da cronologia [...] eu não teria coragem de contar certos fatos meus, da minha boêmia – e de meus amigos, cujos nomes também estão encobertos – dizendo eu, me sentiria mal. Ao passo que esse José Egon já tomou personalidade, é outra coisa, já saiu pra outro lado. Aliás, deixei nele a minha marca, é

<sup>2</sup> *Anos de formação*: Os Diários de Emílio Renzi, publicado em 2015, de Ricardo Piglia uniu os aspectos citados por Brooker: o personagem biográfico, Emílio Renzi, e a narrativa do início de sua vida de escritor, em 1957.

fácil perceber: Egon é ego mais o N de Nava: eu, Nava – estou dizendo isso ali. Pensei que não existisse essa palavra, mas é um nome corrente na Alemanha, como Pedro, Antônio, José e João aqui. Vi isso nos jornais. (CAMINHA, 1995, p. 41).

As Memórias reúnem fontes documentais da oralidade e da escrita. Uma grande variedade de relatos, incluindo aqueles do anonimato e do repertório familiar, oferece ao autor modos diversos de narrar, utilizando formas exemplares da cultura popular. Em *Baú de ossos*, são descritos contadores de histórias que impressionaram o autor na infância, dentre os quais figura sua pajem Rosa de Lima Benta, que “sabia, ouvidas não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault e dos Irmãos Grimm” (NAVA, 1974, p. 239). O comentário sugere a extensão de sua influência: “Além de ouvir a onda de poesia das histórias de Rosa eu as vivia porque alguns personagens de suas sagas andavam envultados em [pessoas] conhecidas de Juiz de Fora” (NAVA, 1974, p. 240).

Tal declaração ilustraria porque o relato de certos fatos dessa época exime-se de expor tudo em sua verdade histórica. “Antonico Horta, por exemplo, com suas ameaças de virar criança pelo avesso, era certamente um bruxo” que “passara disfarçado e comprara da prima Nicota a Lâmpada Mágica que Aladino deixara” (NAVA, 1974, p. 240), já o “hirsuto” Dr. Henrique Beauclair torna-se, ao mesmo tempo, “Gênio bom”, médico e personagem de contos de fadas. “Instruído pelas histórias da Rosa, eu sabia, apesar de sua estatura, que ele era um dos sete anões da Branca de Neve” (NAVA, 1974, p. 241).

Conforme refere o autor, o aprendizado dessas histórias inicia-se muito cedo, pois seu pai, José Pedro da Silva Nava “tinha de aceitar a hospedagem maliciosamente oferecida” pela sogra, “a cada sua mudança de residência ou a cada parto” de sua mulher, Dona Diva: “Dessas estadas no 179 da Rua Direita [...] é que guardo o maior número de recordações confusas de minha mais recuada infância. As primeiras, em companhia de Rosa, que saía me pajeando nas redondezas da casa” (NAVA, 1974, p. 259). O autor cita ainda “a Porcina, a Lúcia [...] a Deolinda, a Maria, a Jacinta, a Emilieta, a Clarinda, a Pacífica e a Catita” (NAVA, 1974, p. 259) como “crias da casa” da avó materna, mas apenas Rosa e Emilieta figuram como potenciais contadoras de histórias entre elas.

As “crias da casa” são “rebanho humano” remanescente da escravidão. “Abolida esta e não se podendo mais comprar o negro, as senhoras de Minas tomavam para criar negrinhas e mulatinhas sem pai e sem mãe ou dadas pelos pais e pelas mães” (NAVA, 1974, p. 259). Se a recordação de Rosa está ligada a cantigas, contos populares e lendas, Emilieta é a imagem do contador de histórias que relata aparições sobrenaturais: “Vivia no terror das assombrações e já tinha visto o Demônio na forma dum bode preto. Com esses olhos que a terra há de comer. E raios me piquem se não estou falando a verdade” (NAVA, 1977, p. 5). *Baú de ossos* reúne duas histórias sobre o que Emilieta “já tinha visto”:

Osório era copeiro em casa de meu Pai e sua irmã Emilieta, cria de minha avó materna. Quando eram meninos, no Piauí, tinham de atravessar a mata para chegar à escola. Na hora do meio-dia (tão

assombrada como a da meia-noite!), eles passavam debaixo da jaqueira que ramalhava toda no ar sem vento, estalava os galhos como braços espreguiçando e nunca deixava de perguntar: "Já vai?" Assim como quem dissesse - para quê? para onde vamos, nem precisa ir porque certo, certo, é que lá chegamos... De outra vez eles dois iam perdidos na noite, com o pai. E que frio... Num sobradão isolado, bateram. Quem é? Responderam que queriam pousada. A voz tornou, dizendo que não podia. Aí pediram, nem que fosse só um cobertor para se enrolarem e passarem o resto da noite na soleira da porta. Abriu-se a janela de cima e um bode enorme e negro atirou sobre os três uma manta roxa. Eles mal tiveram tempo de desviar e a manta bateu no chão, virou uma poça de sangue podre que a terra foi chupando devagar e que chiou como gordura fervendo quando eles fizeram o nome-do-padre. A casa desabou. (NAVA, 1974, p. 106-7).

Nava integra ambos os relatos a uma passagem de *Baú de ossos* que reúne vários casos sobre "demônios" e "avantesmas da noite de Minas", e o modo de narrar difere consideravelmente daquele utilizado nos trechos que expõe como o menino "vivia" as histórias contadas por Rosa, exemplificado no excerto a seguir. A versão de um crime mescla alusões a Gilles de Rays e ao "Barbazul". Outra possível referência aos contos de Grimm seria "As três irmãs", em que um rei casa uma das filhas com um urso feroz.

Contudo, *Baú de ossos* não esclarece o fato nem a atuação do médico José Nava, o qual, "chamado como perito" intervém como o protagonista de uma lenda heroica:

O pior de todos foi um alfaiate que despedaçou a mulher com o tesourão do ofício. Não havia de ser a primeira. Ele noivara depois dos sete dias de folguedos e caçadas que meu tio Chico Horta oferecera por ocasião de suas bodas de ouro. Quando eu passava pela casa do malvado, via sempre a janela fechada do quarto onde estavam pendurados pelos pescoços abertos suas sete mulheres e seus sete manequins sem cabeça - e sentia um cheiro de sangue e carniça empestando a Rua de São Sebastião. Quando ele foi preso, quis virar urso, mas meu Pai, chamado como perito, demonstrou que tudo era farsa e que ele era mesmo Gilles de Rays, o Barbazul. O Duque de Bretanha que era então Juiz de Direito, deu-lhe trinta anos e ainda foi pouco. (NAVA, 1974, p. 242).

Aqui, dados biográficos e históricos combinam-se à fantasia e à literatura, mas com linguagem diversa à dos relatos que teriam por fonte o testemunho de Emilieta sobre a figueira que interrogava os passantes e o "o Demônio na forma dum bode preto". Este, como as árvores encantadas que se comunicam com as pessoas, é imagem de fácil reconhecimento em contos e lendas de ambas as tradições, erudita e popular.

De acordo com Brian Ateberry (2014, p. 37) a explanação usual de folcloristas ao vincular anedotas e relatos pessoais a legendas<sup>3</sup> é que o *memorate*<sup>4</sup> valida a legenda. Linda Dégh (2001, p. 61) recorre à terminologia de Carl Von Sydow e atribui a designação alternativa de "witness-legend" ao *memorate*, em especial aqueles recontados por alguém que não representa a testemunha-fonte do fato narrado. A palavra "witness" (testemunha) e outros termos alusivos aos *memorates*, a exemplo dos verbos "atestar", "autenticar", "corroborar" e "testemunhar", teriam uma função tácita, destinada a ratificar aspectos implausíveis ou pouco verossímeis da legenda. Ambos os ditos populares que acompanham o informe sobre Deolinda ilustrariam essa função: "Com esses olhos que a terra há de comer. E raios me piquem se não estou falando a verdade".

Empregando tais expressões populares, características do discurso de Deolinda ou, de modo geral, fórmulas típicas da oralidade, Nava projetaria ambiguidade sobre a validação da informação, citando expressões que podem reproduzir tanto a linguagem da fonte primeira da experiência, quanto uma nota de humor do próprio discurso memorialista, fonte de segunda mão. Em outro momento, o autor revela sobre Rosa:

Quando ela estava enjoada de contar, enrolava o caso às pressas e terminava pelo decepcionante "entrou pelo cu dum pinto, saiu pelo cu dum pato, quem quiser que conte outra". Sic. Era assim mesmo. A Rosa ignorava a forma vernácula e delicada lembrada por Machado no *Esau e Jacó: Entrou por uma porta, saiu pela outra, manda el-rei nosso senhor que nos conte outra*. (NAVA 1974, p. 239, grifo do autor)

Além da autoridade do depoente como fonte, quanto mais próximo ele estiver do relato "de primeira mão" na linha de transmissão, mesmo que a pessoa que vivenciou o fato já não exista ou possa ser consultada, maior será a credibilidade do *memorate*. Daí a insistência do memorialista em transmitir com fidelidade ao leitor – e o comovente esforço do "poeta bissexto" em salvaguardar do próprio esquecimento – o discurso ouvido das fontes de primeira mão, as bás e "crias da casa": "[...] quando entro no deserto e sou despedaçado pelas bestas da desolação, quando fico triste,

<sup>3</sup> Conforme perspectiva de Linda Dégh (2001, p. 98), se o conto folclórico, reconhecido como ficção por seus estudiosos, é produto da imaginação de hábeis contadores de histórias, então a legenda pode ser considerada transmissora da informação atinente à experiência humana subjetiva, além de uma resposta a uma questão implícita ou explicitamente formulada. Cada legenda adverte, exemplifica, explica, informa, e instrui ao narrar a experiência atípica e inexplicável de uma pessoa célebre. Algo na peculiaridade dessa vivência não é completamente absurdo, sugerindo a chance de pessoas comuns vivenciarem algo similar.

<sup>4</sup> A explicação mais elementar e usual de um *Memorate* apresenta-o como o relato em primeira pessoa de uma experiência individual com o sobrenatural. O folclorista Carl Von Sydow propôs a definição e categorização inicial do termo em *Kategorien der Prosa-Volksdichtung* (1934). As pessoas preferem crer nas próprias percepções, afirmou Dégh, citando o exemplo de Nick Mészáros, 79 anos, que relatou como, acidentalmente, a caminho de casa, encontrou o círculo mágico à meia-noite e aprendeu o segredo da eterna juventude. Ele principia a narrativa asseverando: "Isto aconteceu comigo" (DÉGH 2001, p. 67).

triste ("... Mas triste de não ter jeito..."), só quero reencontrar o menino que já fui" (NAVA, 1974, p. 301).

O talento retórico da fonte ratifica as declarações ativando o senso de verossimilhança, vivifica cenas, imagens e representações do discurso filosófico, narrativo ou poético. Rafael Brunhara (2016, p. 44) recorda a aptidão do bom rapsodo ao suscitar na audiência o efeito de visualização próprio à noção de *enárgeia* ("vividez"), conforme exposto em um excerto do diálogo *Íon*, de Platão, em que Sócrates interpela o rapsodo Íon a respeito "[...] de sua inspiração poética, e se quando ele recita os versos de Homero, sua alma está possuída e julga-se presente nas situações que os versos requerem (535 b-c)". Após a confirmação do rapsodo, Sócrates pergunta (535 d-e):

Sócrates

E você sabe que vocês [rapsodos] também provocam essas mesmas coisas na maioria dos espectadores?

Íon

E sei muitíssimo bem! Toda vez, do alto do estrado, eu os vejo embaixo chorando, com um olhar terrível, se espantando com as coisas ditas. (MALTA, 2007 apud BRUNHARA, 2016, p. 44)

Jonathan L. Ready discutiu a função da *enárgeia* como "conceito visual", alusivo à "qualidade gráfica" e suas "conotações visuais", destinado a tornar cada cenário picturável ao apresentar alguém ou algo em ação. Nesse sentido, o cenário lembra o conceito de "imagem mental" definido por Lauri Honko (1998, p. 96-8 apud READY 2018, p. 231) como um dos mecanismos expressivos da "performance", atuação ou interpretação do poeta. Na épica, a "imagem mental" equivaleria à imagem de algo, decorrente do que foi exposto pelo cantor ou poeta, o que pode ser um campo, um tipo particular de casa, mansão ou palácio, ou eventos especiais como um ritual, um casamento e um funeral. Cantando, ele retrata as imagens. Ao interpretar o romance de *Juliana e Dom Jorge*,

A voz da Rosa alteava-se no final como a de uma *prima dona*. Sincera no papel duplo que representava, sincera a ponto de chorar de Dom Jorge agonizando, gargalhar de Juliana e chorar novamente com todos os meninos que choravam, indiferentes à barbárie das rimas [...]. O talento cênico da negra era fantástico e ela interpretava genialmente, à mineira, cantiga portuguesa ou coisa erudita tornada canto popular. (NAVA, 1974, p. 243)

Narrador, audiência e tradição são, de maneira equânime, valiosos contribuintes para o evento contado, segundo DÉGH (2001, 206). Para a autora, o narrador de um texto compreenderia tanto o autor de versão emergente ou manifesta como o autor de uma ficção literária protegida por direitos autorais. Ambos se encontram enraizados em uma tradição coletiva, empregando tradicionais figuras de linguagem, metáforas e fórmulas estilísticas, bem como tradicionais crenças, normas e valores para emolduram sua apresentação da narrativa em termos de ação, atores e

cenário; de outro modo, seus textos jamais poderiam ser considerados inteligíveis ou aceites por sua comunidade.

O narrador, como o autor/ contador de histórias produz a legenda em circunstância única, na qual a tradição, audiência e método de comunicação selecionado interagem. Nesse ato colaborativo balanceado, o narrador torna-se, obviamente, agente primário, pois sua personalidade e psiquismo prevalecem. É a voz dele que ressoa, seu estilo que direciona palavras e sentenças para um sentido específico, e é sua concepção que atribui coerência a unidades épicas. Em outras palavras, o poder criativo do narrador gera uma elocução única, cada vez que conta uma história (DÉGH, 2001, p. 206).

A autora chama atenção para um fator que considera característico da sociedade moderna: a permeabilidade das fronteiras entre o real e o irreal, lembrando que houve tempos nos quais as pessoas distinguiam mais nitidamente realidade e fantasia, vida cotidiana e imaginação artística. Eram “os tempos adultos” que poderiam lidar com a magia. Nosso tempo está se tornando, cada vez mais, um “tempo-legenda”, em que o real e o irreal se misturam de modo indiscriminado. Vive-se em uma sociedade que avalia crenças, devaneios e alucinações como sugestões factíveis – algo comum às lendas e histórias propaladas através da mídia sensacionalista (DÉGH, 2001, p. 8)<sup>5</sup>. São labirínticos os trajetos percorridos pela mente infantil até alcançar o sentido dos termos realidade e fantasia, interpretando-os culturalmente de modo não patológico na idade adulta. Em “A criança que pensa em fadas”, de 1917, Alberto Caeiro expõe um desses caminhos. O poema permitiria uma aproximação das impressões que Nava, seus irmãos e primos fixaram dessas primeiras narradoras e rapsodas da tradição:

Tudo de mistura com as histórias diabólicas da Emilieta e o folclore da Rosa. Vivíamos com elas, entre o real e o irreal, não estranhávamos nada e achávamos natural ouvir tia Regina contando a minha avó que tio *Chiquinhorta* não parara a noite inteira e fora *simbóra*, só quando ela, depois do rosário, passara às novenas natalinas do Filho de Maria [...] Pois fora saindo de banda, coitado! Batendo a sola – tac-tac – e com as mãos trançadas debaixo das abas do fraque que ela lhe cosera e com que ele tinha sido amortalhado e enterrado. (NAVA, 1977, p. 7, grifo do autor)

<sup>5</sup> Em *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness* (2002, p. 169), Richard Kearney observou que lendas são famosas por relatar cenas inenarráveis (“unspeakable primal scenes”). Com enfoque diverso, mas complementar ao de Dégh, o autor explica que abordar a experiência do mal – seja de forma catártica, narrativa ou pragmática – permite inferir algo extrínseco ao fascínio gerado por ele, de modo a que se possa distinguir entre modos possíveis e impossíveis de protesto ou resistência. Nesse sentido, essa abordagem seria crucial para uma hermenêutica da ação que auxilie a tornar o mal “resistible”. Nos anos setenta, com *A Psicanálise dos Contos de Fadas* ou *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Bruno Bettelheim discutiu do ponto de vista psicanalítico ambos os aspectos comentados por Dégh e Kearney, porém com uma visão similar à da célebre passagem de “Cartas a um jovem poeta”, em que, no início do século, Rainer Maria Rilke comparou “dragões” e “coisas terríficas” a coisas sem socorro, a espera de que as possamos socorrer.

Francisco Alves da Cunha Horta, "Chiquinhorta", casou-se em março de 1858 com Regina Virgilina da Cunha Pinto Coelho (Zina), irmã mais velha de Maria Luísa da Cunha Jaguaribe, a "Inhá Luísa", avó materna de Nava. No excerto, o memorialista descreve o diálogo presenciado entre a tia-avó e a avó, buscando compor retratos mais vivos ou próximos daqueles percebidos na infância. O modo particular de expressão, as crenças e habilidades, "Porque tia Regina, como várias senhoras de Juiz de Fora, era alfaiata exímia e fazia os ternos do marido e dos filhos" (NAVA, 1977, p. 7), são informes subjacentes ao relato, como a atitude de Dona Regina ante o marido, a morte e o luto. A relação do texto com a memória denota a intenção de recontar uma passagem filtrando-a através de detalhes que apuram sua recordação, como se o mesmo instante do passado estivesse ao alcance de uma reconstituição cognitiva precisa, ainda que efêmera:

[Francisco Horta] Morreu a 28 de maio de 1908 [...] Enterrou-se num adorável dia de sol, tanto quanto posso reconstruir, pelas quatro da tarde. Os grandes tinham ido para o velório e ficáramos sob a guarda da Rosa e da Deolinda. De janela, esperando o saimento. Foi meu contato inicial com a Morte. [...] Sabia-se que alguma coisa terrível ia se passar naquele vácuo, naquele deserto e olhávamos da janela como na expectativa do estrondo de uma bomba – quando se vê queimar o estopim. De repente estourou aquele mundo de homens de negro saindo pela porta estreita, logo se alargando e ocupando toda a rua. [...] No meio, e carregado à mão, o objeto horrendo que eu via pela primeira vez. [...] Então, era aquilo [...] de chofre toda a revelação da morte, da podridão, do aniquilamento, do fim, do nada. (NAVA, 1974, p. 263)

Paul Ricoeur (2004) assinalou no relato histórico os limites que a tradição fixa entre passado e presente ao delimitar as dimensões de espaço e tempo que os separam, enquanto, simultaneamente, dispõe-se a percorrer com um discurso próprio os dois extremos. Sob uma perspectiva temporal negada à Historiografia, o memorialista pode descrever o passado, não só documentando e investigando conexões com o presente, mas por ativação de uma rede de associações mnemônicas, que lhe permitiria, inclusive, contextualizar sua história de vida nos eventos culturais e sociais de certa época:

Basta um esforço da memória e vou vendo cada pormenor, cada pessoa, cada lugar. Mas o conjunto de tudo isto, a amálgama desse passado só me invade integralmente coesa, ao estímulo das impressões casuais e raras que funcionam para a memória – como ponto crioscópico. Um cheiro de asfalto quente à primeira pancada de chuva, um pregão cortando os ares, a penca de estrelas tirada do fio pela lança dum bonde e logo, como numa solução pesada os sais se cristalizam na exatidão sem fissura do poliedro (NAVA, 1977, p. 196)

Essa digressão ensaística sobre a memória baseia-se em noções que recordam, o o enfoque que os surrealistas deram ao método psicanalítico da livre associação e o

dispositivo mnemônico de composição literária de Marcel Proust, as *petites madeleines* que despertam memórias de infância. No próximo excerto, o memorialista narra um fato ocorrido pouco tempo após a morte de seu pai, quando voltara a residir com sua mãe e irmãos em Juiz de Fora. Matriculado no Colégio Lucindo Filho, Nava, então com 8 anos, “disfarçava, pedia para ir lá fora”, explorava a vizinhança e gazeteava a escola:

Num meio-dia quieto e parado, eu estava conferindo as alturas da Rua Espírito Santo quando apareceu, meio curva e de chapéu-de-chile, a figura de Meu Pai. Seria ele mesmo? Sua sombra? Alguém semelhante assim? De confundir e me fazer parar com a mão no peito... Nunca soube. Passou, foi subindo, eu quis seguir, tive medo, ele continuou subindo e não sei bem se se desvaneceu ou se entrou no morro, como um éter, para sair do outro lado rolando nos ventos da Serra da Borboleta. (NAVA, 1977, p. 51)

O lirismo do excerto envolve a questão do luto. O estilo impressionista e onírico da descrição da imagem paterna com feitiço de aparição sobrenatural conecta a passagem a elementos que caracterizam a sensação de estranhamento suscitada pelo “insólito”: “De confundir e me fazer parar com a mão no peito...” A reação que a “figura” causa ao menino lembra a expressão de dor contida diante da morte, “la main sur sa poitrine”, do poema de Arthur Rimbaud, “Le dormeur du val”. A linguagem poética intensifica estruturas narrativas por analogias, associações e evocações sinestésicas entre imagens que levam à reorganização mnemônica e psíquica de fatos e recordações “superpostas”:

Aliás é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia – o que chega para transformá-lo. É como navegar, arrastando dentro do mar-tempo um fio e um anzol que são sempre os mesmos mas sobre os quais se grudam as camadas e as camadas de plâncton que acabarão por transformar a coisa filiforme e aguda numa espécie de esponja. A viagem da memória não tem possibilidades de ser feita numa só direção: a do passado para o presente. Não é a sós que velejamos para os anos atrás em busca dos nossos eus. (NAVA, 1977, p. 221)

A configuração atemporal de recordações passíveis de modificação, devido às “camadas de plâncton” impostas pela emoção, pela falta de acuidade da memória, pela atribuição de novos sentidos à experiência vivida e pelas associações conscientes e inconscientes, seria esteticamente elaborada através de analogias de ordem poética:

Levamos conosco uma experiência tão inarrancável que ela é elemento de deformação que nos obriga a agir com as nossas recordações como os primitivos que pintavam a Natividade, o Pretório e a Ressurreição,

dando à Virgem, a São José, a Nosso Senhor, a Pilatos e aos centuriões, roupas medievais em ambientes italianos, flamengos e espanhóis. Assim vim fazendo, desnaturando a Avenida de ontem com a de hoje e a de sempre. É assim que faço com meus tios e vou começar a fazer com os personagens de romance que moravam em casa da D. Adelaide Moss. (NAVA 1977, p. 221)

Adotando um discurso análogo ao ensaio, o escritor recorre ao procedimento de sobrepor à memória os planos da arte, literatura e realidade histórica para transformar em narrativas as recordações da época em que os Nava residiram em Juiz de Fora:

Guardei, nítido, o prédio da Rua Direita 142. Ficava vizinho à Farmácia Halfeld e perto da redação de *O Farol*. O térreo era comercial; morávamos no sobrado. [...] Várias vezes voltei lá com meu tio Antônio Salles, mas seus cantos já tinham comido os restos da sombra de meu pai. A casa, derrubada, persiste intacta dentro de mim e ainda mais, reforçada pela presença de novos moradores. O engenheiro Jorge Carvalho, sua mulher Luísa, sua criada Juliana, D. Felicidade e o Conselheiro Acácio. Porque quando li *O Primo Basílio*, coloquei a ficção queirosiana na Rua Direita 142 e jamais pude escapar desse sortilégio nas releituras. As salas se adaptavam perfeitamente à descrição do livro e os desabafos de Jorge com o Sebastião eram no escritório de meu Pai; D. Felicidade, o Conselheiro, Julião e o Ernestinho tomavam chá na nossa sala de jantar, na nossa louça; Juliana recebia as *cartasinhas* no alto de nossa escada. Luísa morreu no quarto de minha Mãe. (NAVA, 1974, p. 235-238, grifo do autor)

A função profilática das lembranças (relativa à melancolia, nostalgia, solidão e luto) atuaria através de "analogias e transposições poéticas", ativadas mediante "certos fragmentos de memória" "ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo", os "mortos" e as "recordações pessoais" (NAVA, 1974, p. 306). Quanto às variações do *ethos* e técnica narrativa, o memorialista reinventa a si mesmo. Assim, parte da biografia do "menino desarmado" que "[...] tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar" (NAVA, 1974, p. 287), adquire teor lúdico ao unir fragmentos das recordações de infância à linguagem fantasiosa do conto maravilhoso, depuração poética e homenagem ao estilo de Rosa contar histórias. Tal modo de narrar sugere ainda uma solução criativa para preencher as lacunas do esquecimento e do que deve continuar eticamente velado.

Já *Balão cativo* descreve as primeiras impressões "no deserto do colégio interno", vividas de maneira traumática "e se arrepiando com as humilhações da realidade presente" (NAVA, 1977, p. 284). Relatando suas experiências como neófito no Colégio Pedro II, o memorialista pausa a narrativa para uma digressão: "Vislumbrei então a grande solução e pela primeira vez pensei em me matar" (NAVA, 1977, p. 287).

Em *Chão de ferro*, a narrativa autobiográfica cita episódios biográficos de Egon, a exemplo d' "A história do Zegão e de Maria que eu vivi como se minha tivera sido" (NAVA, 1976, p. 217). Nessas passagens, a identidade do protagonista divide-se especularmente, tal como é sugerido no conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe:

E quem era? esse Zegão. Nem mais nem menos que meu arquiparente e amigo [...] Por um capricho genético tínhamos saído cara dum focinho do outro. Era de confundir. Éramos do mesmo ano do colégio, ele externo, eu interno. Além da semelhança física – o mesmo moreno, os mesmos olhos, os mesmos dentes admiráveis [...] tínhamos todas as afinidades possíveis. Com uma diferença. Ao contrário de mim o Zegão era atirado, audacioso e chegador a elas. Não tinha minha timidez. (NAVA, 1976, 217)

Na confluência de gêneros da prosa naviana, os relatos autobiográfico e biográfico permitem entrever discursos vários, como o do historiador da arte e o do ficcionista. Candido (1989, p. 61) assinalou que, em Nava, imaginação visual e representação espacial, "[...] os cheiros da cozinha, o trabalho das mulheres se articulam num todo coerente e poético, no qual se destaca um dos elementos básicos do tratamento ficcional: a transferência para os personagens da capacidade de ver e sentir".

Assim, a autenticidade do testemunho valida-se nas expressões que remetem à noção de enérgeia, à "capacidade de ver e sentir": "Com esses olhos que a terra há de comer" e o gesto dramático de "parar com a mão no peito", ilustrando a plasticidade dos perfis biográficos que estruturam os relatos. Entre eles, figura "o menino tímido" evocado de forma especular pelo escritor maduro, para o qual a mente, em determinadas circunstâncias, estabelece fronteiras próprias entre historicidade e imaginação narrativa:

De toda essa gente que estou evocando, dos que fui tendo notícia, sei que morreram. Os outros seguiram seus destinos, foram viver suas vidas e se algum está vivo estará velho [...] e já nem deve se lembrar mais dum menino moreno, tímido, meio sonso que se esgueirava entre os grandes e gostava de ficar pelos cantos olhando tudo, ouvindo tudo, guardando tudo, tudo. Armazenando na sua memória implacável (seu futuro martírio) os fragmentos de um presente jamais apanhável mas que ele sedimentava e ia socando quando eles caíam mortos e virados no passado de cada instante. (NAVA, 1977, p. 228)

Por interagir com a alteridade do ser, a identidade-*ipse* envolve uma configuração narrativa (RICOUER, 1991, p. 79), seu "futuro martírio", corrompido por "lembranças superpostas". A memória narrativa nunca é inocente. Ela encerra um sucessivo conflito de interpretações. Um campo de batalha de significados contendores. Cada história é contada de uma certa perspectiva e à luz de hostilidades específicas (KEARNEY, 1999, p. 27):

Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar. Como adulto, bastante tenho desculpado as bordoadas e safanões que tenho levado e vou levando. Às vezes reajo e ataco também. De outras, não, por nojo das canalhices e dos canalhas, por "tédio à controvérsia..." Vou perdoadando, vou. Já os agravos feitos ao menino desarmado que eu fui... (NAVA, 1974, p. 287)

O perdão genuíno, notou Kearney (1999, p. 27, grifo do autor), evocando Ricoeur, não envolve o oblívio dos eventos, mas o modo diverso de *significar* um débito para com os mortos que paralisa a memória e, por extensão, o potencial de recriar a si próprio em um novo futuro. O perdão é uma espécie de cura da memória, ponderou Ricoeur (1995, p. 12-13), a consumação de um período de luto. Livre do peso do luto, a memória é liberada para maiores projetos. O perdão concede um futuro à memória.

O narrador de *Dom Casmurro*, no capítulo LXIV, "Uma ideia e um escrúpulo", faz uma digressão em tom confessional, justificando ao leitor seus esforços para reproduzir a casa onde passou a infância e a adolescência: "Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Mata-cavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei" (ASSIS, 1978, p. 260). NAVA (1974, p. 301) faz uma proposta similar: "Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado..."

As memórias ficcionais do romance de Machado de Assis não são um exercício de perdão, embora no último capítulo o narrador reconsidere a meta inicial que consistia "[...] em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo" (ASSIS, 1978, p. 179), mas descrevem, de modo análogo à proposta de Nava o trabalho do memorialista: "É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas" (ASSIS, 1978, p. 254). Preencher "as lacunas" do esquecimento seria função da identidade-*idem*, a qual, segundo Ricoeur, depende de algo permanente para existir. O discurso do historiador ofereceria à identidade-*idem*, por meio das fontes, "documentos e datas", algo imorredouro ou, pelo menos, contínuo.

Se a "identidade-*idem*" alude à continuidade do ser em interação com transformações envolvendo relações no tempo e no espaço, a "identidade-*ipse*" emergiria do texto narrativo adotando para a história perspectiva "menos seca" e discurso menos "árido e longo". Orientada pela "identidade-*ipse*", a memorialística conciliaria por meio da literatura os princípios da veracidade e da invenção, este último inadmissível nas disciplinas históricas que lidam com a questão da memória coletiva.

O texto autobiográfico, na acepção de artefato estético, não permanece estanque, cristalizado pelas reminiscências do passado, aspecto que, do ponto de vista autoral, certamente preservaria o paradoxo imediato encerrado pelas memórias literárias: o de que escritores seriam apenas destinados a construir ficções e, portanto,

transgressores do princípio da veracidade. No entanto, a contribuição de escritores com uma prosa memorialística multifacetada como a de Nava poderia revelar ao pesquisador outras relações além daquelas de oposição e exclusão entre as esferas do factual e do ficcional.

A maior parte das discussões acerca do caráter histórico e literário de textos biográficos e autobiográficos ainda se mantém centrada na polaridade verdade-ficção. Os polos do discurso memorialístico seriam mais variados do que sugere tal binômio.

O eu que se refere a José Egon Barros da Cunha biografa-o narrando na terceira pessoa: "Preciso de alguém para contar a história da Maria. [...] A própria Maria bem-amada. Pois o Zegão soltou-me o romance" (NAVA, 1974, p. 218). O eu que biografa certos episódios da vida familiar e de pessoas "conhecidas de Juiz de Fora" prefere adotar a linguagem do conto popular, de acordo com "a onda de poesia das histórias de Rosa": "[...] nosso primo Antonico Horta, por exemplo, com suas ameaças de virar criança pelo avesso, era certamente um bruxo" (NAVA, 1974, p. 240), personagem tão fabuloso quanto "[...] o Antonico Pinto Monteiro. Este morava num palacete cheio de torres e minaretes com cúpulas revestidas de lâminas de prata" (NAVA, 1974, p. 240). São narrativas em que o elemento maravilhoso reveste com deferência, humor ou ironia o factual e o histórico.

O estilo coloquial prevalece nos relatos sobrenaturais ou *memorates* de Emilieta: "Num sobradão isolado, bateram. Quem é? Responderam que queriam pousada. A voz tornou, dizendo que não podia. Aí pediram, nem que fosse só um cobertor para se enrolarem e passarem o resto da noite na soleira da porta" (NAVA, 1974, p. 107). O adendo referente ao conto de Edgar Allan Poe, "A queda da casa de Usher", encerra a história e evidencia o traço distintivo do narrador erudito, fonte de segunda mão do testemunho: "Eles mal tiveram tempo de desviar e a manta bateu no chão, virou uma poça de sangue podre que a terra foi chupando devagar e que chiou como gordura fervendo quando eles fizeram o nome-do-padre. *A casa desabou*" (NAVA, 1974, p. 107, grifo nosso).

O discurso memorialístico transcenderia a mera polaridade demarcada pelo par realidade-fantasia e pensar a questão da identidade considerando-a unicamente na acepção de documento que se possa depurar para se chegar a uma reflexão em busca da verdade ou da ficção em estado puro seria incorrer em certo reducionismo. As leituras do campo histórico e do campo literário podem corroborar uma à outra buscando o que há de mutável e imutável nos perfis biográficos esboçados pelo escritor memorialista.

## "BETWEEN REAL AND UNREAL": NARRATIVES AND IDENTITIES IN PEDRO NAVAS'S MEMOIRS

**Abstract:** Biographical and autobiographical narratives has become matter of a great number of investigations in several fields, including disciplines able to cooperate and dialogue among themselves. Thus, based on studies undertaken by Paul Ricoeur, Richard Kearney and Linda Dégh, the aim of this paper is to examine how Pedro Nava's Memoirs harmonize different narrative forms in his memorialistic discourse.

**Keywords:** identity; autobiographical narrative; memoirs; Pedro Nava.

### REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ATTEBERY, Brian. *Stories about Stories: Fantasy and Remaking of Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BROOKER, Joseph. Around 2000: Memoir as literature. In: SMYTH, Adam (Ed.) *A History of English Autobiography*. New York: Cambridge University Press, 2016, pp. 374-387.

BRUNHARA, Rafael. In: *Enárgeia e elegia grega arcaica*. Letras Clássicas, São Paulo, v. 19, n.2, 2015, p.43-54.

CAMINHA, Edmilson. *Palavra de escritor*. Brasília: Thesaurus, 1995.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 51-69.

DÉGH, Linda. *Folktales and Society*. Translated by Emily M. Schossberger. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

KEARNEY, Richard. Narrative and the ethics of remembrance. In: DOOLEY, Mark; KEARNEY, Richard. (Eds.). *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Continental Philosophy*. London and New York: Routledge, 1999, pp. 18-32.

\_\_\_\_\_. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London and New York: Routledge 2002.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

\_\_\_\_\_. *Balão cativo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

READY, Jonathan L. *The Homeric Simile in Comparative Perspectives: Oral Traditions from Saudi Arabia to Indonesia*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Narrative Identity. In: *Philosophy Today*, v. 35, n. 1, Spring 1991, pp. 73-81.

\_\_\_\_\_. The Memory of Suffering. In: *Figuring the Sacred: Religion, Narrative and Imagination*. Minneapolis: Fortress Press, 1995.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 18/02/2018 E APROVADO EM 07/05/2018**