

MEMÓRIA E FICÇÃO EM *BAÚ DE OSSOS* DE PEDRO NAVA

*João Henrique Catraio Monteiro Aguiar; Daniele Ferreira da Costa; Luiz Carlos Ramiro Júnior; Rut Rosenthal Robert **

"A memória é uma ilha de edição" (Waly Salomão)

1. Introdução

O texto que segue surgiu de uma pesquisa referente à memória e ficção no livro *Baú de Ossos* de Pedro Nava. Debruçamo-nos principalmente sobre os subtemas seguintes: recursos de verossimilhança, sublimação do real, recursos linguísticos, ironia, narração, memória. O fio condutor foi a análise direta do livro, o que abriu espaço para uma busca do autor (consciente ou não) em expressar a sua identidade imiscuída com a de sua família. A genealogia se coloca como uma base para a escrita. Sua obra se situa de forma ambígua em relação a muitos fatores, mas ainda assim é portador de certa "aura". O que se pretende explicar é a possibilidade de compreensão da singularidade cultural trazida pelo livro, algo próprio a um exemplo de obra alheia, à suposta homogeneização comum, e à reprodução industrial da cultura. A indústria cultural, de valor mercadológico (Adorno; Horkheimer, 1985) não é o fulcro naveano porquanto o autor configura a escrita como hermenêutica das vivências suas e alheias. Isso é realçado pelo fato de a vida ser algo único e pessoal, e a expressão da mesma no livro transcende a forma comum de lidar com esse objeto tão utilizado pela literatura.

A fim de compreender o início de seu projeto é preciso entender como a memória se encaixa no trabalho da busca por histórias, não só de Nava, como dos que o circundam. A vida é apresentada de forma não-ortodoxa e as vidas se entrelaçam em uma *meta-memória*. Optamos por considerar a obra como um conjunto de buscas a partir de experiências onde a *distinção* (seja expressa através da poética textual ou da inventividade) é a força condutora. E é abordando certos valores tradicionais das vidas, através da crítica irônica dos mesmos, que a distinção se reafirma.

2. Memória e Memórias

Jean-Pierre Vernant afirma que a memória, na Grécia clássica, era função cognitiva que atingia “grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu.” (Vernant, 1990: 109). A arte da memória estava associada à deusa *Mnemosyne*, que presidia a função poética. O poeta interpretava *Mnemosyne* (mãe das musas) e possuía a *sophia* (sabedoria ligada a se fazer presente no passado). As musas que permitiam isso constituíam a inspiração divina, que conferia graça e distinção aos poetas. A poesia se identificaria com a memória e com a *sophia*, o que garantiria aos poetas o status de “mestres da verdade” (Le Goff, 1994). O poeta, símbolo do ofício de artista, pode ser entendido como presente na escrita de Nava, pela sua carga poética. O autor referido se aproxima então das reflexões sobre o que são o passado e a verdade, questões caras não só a artistas, como também a vários ramos intelectuais. Além da *inspiração poética*, verificada na obra de Nava, vemos também os *registros* e a *memória involuntária*. Os *registros* são documentos, objetos, notícias, citações, retratos, lembranças; revelados pelo próprio autor com precisão realista e com operacionalização literária.

Os registros são procurados de forma intencional, a *memória involuntária* está para além da intenção, pois se reporta a estruturas encadeadas do pensamento social com um conjunto de lembranças trazidas à tona de forma inconsciente. Frances Yates nos mostra que a Memória na Idade Clássica se conectava com a retórica. Aqui a questão não passa pela retórica, apesar de ser, a obra, uma exposição não-neutra da memória, escrita com recursos de verossimilhança e efeitos que simulam ou até sublimam a realidade. As Memórias, tipo de escrita literária de Nava, aqui não são somente discurso, eles transcendem o retórico.

Isso porque a memória exposta no livro comporta um conteúdo unívoco e multifacetado, uma vez que inclui aspectos físicos, espirituais, genealógicos, históricos e sociais. Esse material de acúmulo de memória do autor, agregado à memória de outrem é algo a ser desbastado, tal como o mármore que se torna escultura. Assim o que se produz a partir da memória se torna uma *Obra*.

3. O livro: Características

Toda obra é o somatório de matéria, instrumento e trabalho (Guérin, 1995). Diferente da obra de arte, que por vezes, devido ao progresso técnico obtido na sociedade, pode cair em reprodução e se massificar, perder aura (Benjamim, 1986b). Nava segue um sentido inverso à tendência da contemporaneidade, mediante os seguintes instrumentos: recursos literários de construção da verossimilhança; investigação sobre a identidade do autor; entrelaçamento de sua memória com a de outras pessoas; envolvimento entre: pessoas, lugares e culturas.

A Memória de Nava é repleta de saudades do que não viveu e de experiências que não são suas. Se aproximando mais de uma *heterobiografia* (Cândido, 1987), na qual o(s) outro(s) tem inserção na narrativa, não só o autor-narrador. É trajetória da escrita diferente da de Joaquim Nabuco, que enxerga melancolicamente sua estadia na Europa (Araújo, 2008); diferente da auto-afirmação perseguida por Afonso Arinos de Melo Franco (Arrigucci Jr., 1987). Sua produção também se aproximaria de um "auto-retrato" (Gonçalves, 2008), pois transcenderia o "eu" e a narrativa. Pedro Nava narra com maestria diversas histórias interligadas pelo laço da investigação genealógica e, nisso, reconstrói sua própria história. Transcendendo os limites de sua história individual, Nava busca eternizar a si mesmo e ao seu "clã", reconstruindo ambientes e situações de uma temporalidade irrestrita. Faz falar aquilo que se encontra apagado pelo tempo, fazendo simultaneamente um trabalho de criação e enquadramento que visa superar os limites do fim inexorável representado pela "indesejada das gentes"¹. A permanência dos ancestrais entre os vivos é o grande tema desenvolvido por Nava em *Baú de Ossos*. Os objetos, elementos físicos desta permanência, são equiparados, em um determinado trecho, ao ancestral *tablet chinês*², tábua ritual que representa a presença espiritual de até cinco gerações passadas no presente. Esta "permanência" é definida por Nava como anímica, atávica o que sugere uma profunda inscrição de certos traços familiares nos exemplares vivos da linhagem. Nava parece, de fato, endossar a tese de que os mortos agem através dos vivos, uma metempsicose observada nos gestos, traços, qualidades e preconceitos transmitidos tal qual carga

¹ "Quando a "indesejada das gentes" entra numa casa, gosta de arranchar. (Nava; 1978: 196).

² "Esse retrato é que ficou como documento comemorativo, como ancestral tablet chinesa, para veneração do deus lar que continuará a enlutar a família enquanto o tempo não tiver aniquilado sua lembrança e enquanto esta chegue aos seus, de envolta com crenças atávicas, complexos animistas e pânicos metempsicóticos." (Nava; 1978: 21).

genética³. Todavia, há no livro outra modalidade de manifestação do passado que é o próprio ato de contar histórias. Transmitir suas memórias é o mesmo que ressuscitar aquilo que, pela força do tempo, se encontra aquietado.

A união do clã de Nava e seu caráter próprio não são baseados em uma superioridade social, mas no auto-reconhecimento distintivo ao qual Nava alude por meio de elementos simbólicos, laços de amizade, características físicas e psicológicas herdadas. Esta necessidade de volta ao passado, rememoração que transborda os limites de sua história individual, é também um legado de seus ancestrais e não uma decisão arbitrária. A vontade que o impele a visitar lugares, recontar histórias e vasculhar baús vai além de uma disposição meramente individual – tal resgate se dá enquanto membro de um “clã”, que ele por vezes ironiza. Com isso ele não se desvencilha de sua herança, mas a reforça. Embora diferente dos demais em suas características e idiosincrasias, o clã de Nava não pode ser elevado a uma pretensa superioridade sobre os demais. Certos traços – como a existência de “ovelhas negras”⁴ – estão em todas as famílias, sem exceção. A história do clã de Nava merece ser contada não em função de sua posição mais elevada na hierarquia social das famílias brasileiras e sim pela riqueza de suas histórias. Não há em “Baú de ossos” qualquer vestígio de uma nostalgia ostensiva, pois o próprio autor não atribui a sua família qualquer eminência social (embora haja gente abastada e de boa formação entre os seus).

É notável, em Baú de Ossos, o grande número de personagens, o que torna demasiadamente amplo o escopo de sua genealogia. Em relação a alguns, Nava parece se distanciar; outros são nitidamente considerados próximos. Por que então o autor reserva suas páginas para todos ao invés de limitar-se aos parentes mais íntimos? Nava entende que em termos de linhagem, todos componentes são relevantes. Um determinado traço, identificado em um tio, pode reaparecer inelutavelmente em um sobrinho, embora ambos nunca tenham se encontrado. Essa hereditariedade inflexível não se refere à posição ou preconceito social, mas a certas inclinações da

³ “(...) pode-se tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido usando como material esse riso de filha que repete o riso materno; essa entonação de vôos que a neta recebeu do avô, a tradição que prolonga no tempo a conversa de bocas há muito abafadas por um punhado de terra (- Tinham uma língua, tinham... Falavam e cantavam...); esse jeito de ser hereditário que vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos; o fascinante jogo de adivinhação dos traços destes pela manobra da exclusão.” (Nava; 1978: 40)

⁴ “As famílias mais probas têm sempre seu gatuno, como face oposta, à que parece, da moeda” (Nava; 1978: 54)

personalidade ou mesmo características físicas. Trata-se de uma transferência de legados que, nem sempre, podem ser entendidos como somente associados ao âmbito social; beirando o inexplicável.

Difere assim os nossos resultados da pesquisa do viés de José Maria Cançado – especialmente a partir de seu livro “Memórias videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava”. Cançado vê na obra de Pedro Nava uma espécie de “complexo de depeçagem”, em que ele argumenta que o autor fragmenta determinados aspectos culturais e da memória para juntá-las em uma narrativa. Para nós, a estrutura narrativa se constrói através de diferentes experiências, tanto do autor quanto dos outros descritos ao longo de “Baú de Ossos”. A narrativa se constitui, portanto não como mera descrição de fatos, pessoas, pensamentos; mas como uma intrincada narração que estimula o leitor a participar (Lukács, 1968). O livro é repleto de recursos e efeitos que constituem da obra um livro com várias facetas; o que permite uma polissemia e uma crescente atividade de exegetas ou hermeneutas sobre a mesma. Então é preciso ver como se deu o *trabalho* de Nava na *Obra*.

4. O livro: Recursos e efeitos

Nava constrói uma narrativa que gera catarse, não pelo lado trágico da escrita (tal como em Aristóteles), mas pela ironia. Suas memórias contrariam a noção de estilo literário em que o autor fala de suas experiências unicamente, indo além desse espaço; sua escrita sugere memórias de vários parentes seus, conhecidos, amigos, etc. Essa narrativa naveana sugere *contornos* e *preenchimentos*, os quais assumem características poéticas. O que significa esse preenchimento, que de certo modo pode ser identificado nas simulações do real? É o resultado da inventividade deliberada ou não, voluntária ou involuntária, de Nava narrar o passado; e não simplesmente com passado de relatos e registros. Esse *preenchimento* é a parte ficcional encontrada no livro. O autor faz uso dos recursos literários ao passar informações concretas, as quais não teriam a mesma idéia e emoção, como as têm nos eventos narrados. Ainda assim, ele se baseia não no campo imaginação pura, mas procura dentro de si as respostas para que sua composição seja o mais fidedigna possível à realidade acreditada. Daí que nos vem outra questão, de *por que Pedro Nava não escreveu um romance?* Para

não deixar de falar factualmente da família, da sua genealogia, da sua herança⁵. O registro como fato histórico é fundamental nesse objetivo. A intenção do autor passava, ao buscar a sua identidade, pela caracterização de seu passado familiar. A inventividade parte desses registros familiares. O desejo do reencontro com seu passado fica revelado nas palavras do autor – “... só quero reencontrar o menino que já fui...” (Nava, 1973: 301) – e para isso transita no espaço, no tempo, nos lugares, nas pessoas, nos relatos e nos documentos – como seguros trilhos, colos de um velho menino em busca do seu passado, reconstruindo-o inventivamente.

Através da exploração dos diversos fragmentos genealógicos, não só de seus familiares, mas também de outros personagens de relevo na vida de seus antepassados, Nava propõe uma exploração do passado que se serve de alguns elementos específicos para torná-la completa e verossímil. Nava diz que: “Poeticamente, a genealogia é a oportunidade de exploração no tempo.” (Nava; 1999: 175). Assim, os elementos que o autor utiliza na narrativa são essenciais para legitimá-la como obra memorialista, já que diversos fatos narrados aconteceram muito antes do seu nascimento e certamente não haveria documentos pormenorizados que retratassem todos os quadros por ele pintados. A forma da narrativa, onde o autor combina documentos, objetos e registros de maneira ficcional, está diretamente condicionado ao momento da inspiração⁶.

A poética aparece em diversos momentos no livro e dá emoção à narrativa fazendo com que até mesmo uma extensa lista de parentes, enumerada caoticamente, não seja monótona ou desinteressante. Mesmo descrições de feições adquirem um ar de graça e tamanha beleza que não pode ser desprezadas. A graça com que Nava compõe o texto não deriva somente de suas capacidades poéticas, as quais ele

⁵ Victorino Chermont em um artigo na Revista de História da Biblioteca Nacional diz o seguinte sobre a importância dos estudos genealógicos: “Genealogia não é sinônimo de nobiliarquia nem certificação de qualidade. É, sim, resgate da continuidade de uma família, de cada família, no tempo. É sucessão de gerações. É transmissão do sangue, do gene, do DNA. É perpetuação do nome. É história e memória dos que nos precederam. Não é a Genealogia, como saber, que conduz à exclusão social. É o desconhecimento dela, pois desfalca o homem de uma dimensão fundamental de sua vida, que é o conhecimento de seu passado familiar”. (Miranda, 2008). Também reflete a afirmação da reprodução do passado por herança, mas não por auto-afirmação. O problema é como relacionar o passado de cada um, quando para fulano o passado foi de escravidão, e de cicrano de senhorio, com a identidade de cada um *hoje*. Nava elabora uma história de família que serviria para qualquer família, justamente pelo seu traço irônico, não se furtando em apresentar as importâncias, riquezas e relações da sua família, mas não deixa de mostrar o que há de mais simples, pobre e tosco dentro dela.

⁶ “Povoei suas salas como faço agora, das sombras que conheci ou de que ouvi contar os casos. Nesse maravilhoso prestígio, todas entram e chegam ali como dantes – vivas, cheias de risos e de falas e de ruidos...” (Nava; 1999: 45).

desenvolve com maestria ao longo da narrativa. Ela se deve também à riqueza de detalhes que apresenta cada situação narrada, fazendo com que o leitor se transporte para diversos cenários. Essa riqueza de detalhes, as minuciosas descrições de lugares, objetos e ambientes nos quais o autor nunca esteve é encarada por Candido como sendo fruto da imaginação do autor, como se observa no trecho que se segue:

“Chego a sua mãe Maria Alice, a sua avó Maria Luna, a sua bisavó Cândida, a sua tataravó Ana Cândida, a sua quarta-avó Maria de Barros Palácio a seus quinto-avós Manoel Joaquim Palácio e Antônia Teresa de Barros. Desço a outra filha deles, mulher de José Bonifácio de Abreu, pais de João da Cruz Abreu, pai de Silvio Fróes de Abreu, que não se parece com este, nem com a mãe Fróes, nem com o irmão Mário - mas que reproduz traço por traço o rosto de uma prima de sexto grau civil e no décimo canônico.” (Nava; 1999: 32)

Confinado nos limites de sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o Narrador penetra *simpaticamente* na vida dos antepassados e dos parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de configurá-los senão apelando para a imaginação. Nava se utiliza não só de documentos e registros familiares, mas de objetos que despertam lembranças imóveis ou de histórias, a muito adormecidas. Entramos agora no campo da reminiscência.

Aristóteles distinguia “a memória propriamente dita - *mimē* - mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência - *mamnēsi* - faculdade de evocar voluntariamente o passado.” (Le Goff; 1994: 439). Nesse sentido, a memória aristotélica está mais relacionada com a concepção moderna de memória laicizada do que com a concepção clássica, a qual se aproxima da noção de reminiscência. Podemos considerar que Nava evoca voluntariamente as diversas situações por ele narradas, seja a partir dos objetos herdou de seus antepassados, ou a partir de registros, imagens, histórias contadas por parentes. Juntamente a isso se soma a inspiração, através da qual compõe quadros ricamente detalhados. No entanto, sem a utilização da poesia, a narrativa estaria sujeita a uma leitura crua, empobrecida e mesmo a mente mais sofisticada não conseguiria imaginar cenas com ares tão verossímeis como as apresentadas pelo autor. A narrativa não poética assumiria então características descritivas se quisesse manter um alto padrão de riqueza de detalhes. A poesia está diretamente associada à habilidade de suscitar emoções naqueles que a lêem com atenção.

Nesse sentido, são as próprias emoções do narrador que o conectam com as características das pessoas e dos lugares por ele narrados e permitem que uma rica inspiração criativa tome conta da narrativa. A imaginação puramente descritiva, isto é, sem afetação e dissociada das emoções que são a ela associadas não consegue construir a empatia necessária entre o narrador e o leitor, que justamente apreende aquilo que é narrado a partir de suas próprias experiências. Para causar impacto, as emoções têm que se pautar em visões que remetam aos sentimentos em toda a sua complexidade e significância. Poeticamente, a narrativa adquire significados pouco aparentes e mesmo sutis, que requerem pelo menos alguma interpretação por meio da *anima* que compreende o mundo a partir daquilo que é experimentado emocionalmente e não racionalmente. Sobre a composição da *narrativa poética* o autor se utiliza de diversos recursos estilísticos que dão movimentos e “cara” a obra. Há momentos que o autor repete inúmeras vezes uma palavra para *ênfatizar* a relevância de determinado assunto ou característica.

“Em que negociava Halfeld e com que ele fez sua fortuna milionária? Primeiro terras, terras, terras, sesmarias, sesmarias, sesmarias.” (...) “Mulher de avarento, minha avó também o era. Sua filha e de Halfeld, minha tia Berta, idem, apesar de ter passado a vida tendo ímpetos de dar os presentes que prometia, prometia, prometia...” (Nava, 1999: 134)

Outro recurso estilístico largamente empregado no livro é a enumeração (Cândido, 1987). Nesse sentido o autor procura esgotar todas as possibilidades narrativas de modo a não deixar espaço para o leitor confrontar o que é escrito, devido ao detalhamento exacerbado que esse recurso propõe.

“Basta citar as ‘capitanias hereditárias’ da nossa federal. Joaquim Vicente Torres Homem e João Vicente Torres Homem, pai e filho. Henrique Ladislau de Souza Lopes e Renato de Souza Lopes, pai e filho. Francisco Pinheiro Guimarães, Francisco Pinheiro Guimarães Filho, Ugo de Castro Pinheiro Guimarães, Luís de Castro Pinheiro Guimarães, avô, filhos, netos. Joaquim José da Silva, José Joaquim da Silva, João José da Silva, pai e filhos. João Pizarro Gabizo e João Joaquim Pizarro, primos...” (Nava, 1999, p. 173)

Há também a *interlocução*⁷. No texto, Nava em vários momentos age como se estivesse participando de uma conversa e utiliza expressões que caracterizam essa

⁷ Dois trechos que mostram bem esse recurso são os que estão a seguir. “Pois é. Estava solto desde cedinho.” (Nava, 1999: 157). “Não sei que fim levou. Terá sido vendida? É possível, pois em certa época o Engenheiro Henrique Gorceix pretendeu comprá-la, por conta do Governo Imperial.” (Ibidem, p. 125)

intenção dialógica de uma conversa. Acredito, a partir desse recurso, que o autor vai criando familiaridade com os leitores, ou com a idéia de que muitos lerão seu livro e utiliza a interlocução com o intuito de criar laços entre ele próprio (autor), a narrativa e os leitores. Outra possibilidade é o uso da interlocução entre o autor e a narrativa de modo que seja criado um efeito de verossimilhança entre ele e sua obra.

É plausível imaginar os recursos (a poética de Nava inclusive) como uma interpenetração de redes significativas. Evocando os versos alexandrinos⁸ ou a região de Etrúria⁹, ao falar sobre a feijoada brasileira ou a região de Caminho Novo, respectivamente, Nava não desqualifica a particularidade cultural de qualquer um destes elementos; antes procura identificar de maneira precisa o caráter dos mesmos. Há neste caso uma interpenetração dos universos significativos de culturas diversas em razão de tendências, humores, qualidades compartilhadas. Isso quer dizer que a poética, o preenchimento da narrativa, o enfoque nas particularidades culturais, o peso da herança na escrita, etc.; influenciam o livro com o mesmo grau de importância. Nava sabe que há uma quantidade finita de propriedades que podem se reproduzir em famílias, culturas, pessoas diferentes. Constrói assim uma rede de analogias que equiparam culturas distantes através de pontos de interseção significativos. Aludindo a obras de arte, cidades, e ícones estrangeiros somos levados imediatamente a avaliar o que há de comum entre eles e os quadros narrados, restando apenas certas qualidades universais. É a composição, a mistura destes diversos significados que compõem uma unidade, seja ela de um povo, uma família ou de uma simples rua.

Em certo trecho do livro fica explícita a importância atribuída por Nava a esta mistura de características¹⁰ variadas na composição de uma unidade, no caso, cultural¹¹. Nossa dosagem de “sangue” negro, caboclos e lusitano seria perfeita se o

⁸ “(...) feijoada completa – prato alto como as sinfonias, como o verso alexandrino, prato glorioso, untos, prato de luto e veludo – prato da significação mesma e da unidade nacional” (Nava; 1978: 71).

⁹ “Essa Etrúria nacional, sua parte mais alta (eu não falo só das montanhas!) e mais nobre (ah! Solo imperial e patricio!) fica contida num círculo que passa seus arcos por Qeluz, Bandeirantes, Cláudio Manoel, Fonseca, Bom Jesus do Amparo, União de Cate, Lagoa Santa, Confins, Ribeirão das Neves...” (Nava; 1978: 103).

¹⁰ “Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis. Gosto de saber, na minha hora de bom ou mau, na de digno ou indigno, nobre ou ignóbil, bravo ou covarde, veraz ou mentiroso, audaz ou fugitivo, circunspeto ou leviano, puro ou imundo, arrogante ou humilde, saudável ou doente – quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envulta e grita estou aqui de novo, meu filho! Meu neto! Você não me conheceu logo porque estive escondido cem, duzentos, trezentos anos. A vaca da epígrafe...” (Nava; 1978: 186).

¹¹ “Eu sei que não é possível princípios racistas no Brasil. Mas ao menos tenhamos uma imigração onde se procure manter a boa unidade do galinheiro. Não falo em unidade racial, Deus me livre! Peço é unidade

espírito deste último viesse a prevalecer. Seria a receita ideal, que não desanda, pois o espírito colonizador do galego garantiria a nossa tônica desbravadora. Esta herança cultural (e não racial) pode ser perscrutada através do estudo genealógico de nosso povo. A genealogia é possível, como Nava faz crer, tanto para povos quanto para famílias, se assemelhando a uma viagem de conhecimento não só de suas origens, mas de sua essência¹². Essência nada abstrata; antes “animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis”.

Nava reconhece que nem todos os elementos dignos de resgate são facilmente identificáveis ou reconhecíveis. Entretanto, para reconstruir aquilo que não se revela por evidências, Nava utiliza-se (além da poética já citada e da imaginação) de seu perspicaz espírito investigativo¹³. A vista de um indício pode, através da imaginação, compor quadros narrativos que, se não são plenamente verdadeiros, são eivados de veracidade. Essa veracidade, entretanto, nos diz o próprio autor, é somente “um esqueleto de verdade encarnado pela poesia”¹⁴ e não um compromisso assumido com a objetividade dos fatos narrados. Em nenhum momento Nava pretende narrar histórias tal como elas de fato ocorreram (sabemos que tal tarefa é, a priori, questionável); antes, dedica-se a aperfeiçoar a maneira como pretende narrá-las, afinal, de uma história bem narrada, não se pode duvidar¹⁵. Para recompor os quadros da família, Nava só dispõe de fragmentos mal distribuídos¹⁶. Sua recomposição exige um esforço dirigido, auxiliado por seu instinto de um verdadeiro contador de estórias e histórias.

O autor nesse sentido se coloca como um Narrador (Benjamim, 1986a); trazendo a baila as experiências. Muitas das experiências puderam ser obtidas também com sua experiência profissional de médico, de longa data. Há acontecimentos que,

cultural. (...) Mantenho-nos um pouco caboclos (orgulhosamente), mas, principalmente, sejamos lusitanos.” (Nava; 1978: 180).

¹² “Não é possível vender um cavalo de corridas ou um cachorro de raça sem suas genealogias autenticadas. Por que é que temos de nos passar, uns aos outros, sem avós, sem ascendentes, sem comprovantes? Ao menos pelas razões de zootecnia devemos nos conhecer, quando nada para saber onde casar, como anular e diluir defeitos na descendência ou acrescentá-la com qualidades e virtudes.” (Nava; 1978: 179).

¹³ Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável...” (Nava; 1978: 41).

¹⁴ “Não é difícil imaginar como ele faria esse caminho se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia” (Nava; 1978: 67).

¹⁵ “Essa história eu a ouvi de um contemporâneo de meu Pai, Levy Coelho da Rocha, médico em Belo Horizonte. Se não estiver conforme, outro, do tempo, que a conte melhor” (Nava; 1978: 215).

¹⁶ “Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias” (Nava; 1978: 40).

provavelmente, foram-lhe confidenciados por pacientes. Esse conjunto de estórias acumuladas pela sabedoria literária do autor faz com que a sua escrita não seja construída alheia ao real, tendo em vista que se coaduna com a realidade local que viveu. Como já foi dito o livro exala transcendência, e no caso, o autor faz uma curiosa exposição de experiências transcendentais. Experiências que não são somente dele, que estão na “boca do povo”, na “língua dos vizinhos”; nas estórias ouvidas por parentes, e em tudo que não lhe diz respeito diretamente. Ele de fato tem autoridade dentro da ficção, mas não por ter *vivido*, e sim por afetar emocionalmente ou racionalmente o leitor. Sua veracidade vem não da vivência, mas dos recursos utilizados por ele. Alguns já expostos. Outros ainda serão expostos.

O que auxilia Nava nesta viagem de reconstrução pode ir de um simples objeto, como um retrato, a uma comida saborosa. É interessante notar como Nava diversas vezes torna o ato de lembrar uma operação baseada puramente nos sentidos. Não há dúvidas que Marcel Proust influenciou, e quem sabe até inspirou, Pedro Nava a também construir uma busca do passado. Além dele, há referências a Anatole France, Villon, Larousse, Martial; todos franceses. Shakespeare também é citado. Além dessas referências artísticas francesas e anglo-saxônicas, ele incorpora no livro questões ligadas à Medicina, como certas menções a Hipócrates por exemplo. Na seqüência das suas Memórias, principalmente em “Chão de Ferro” ele comenta sua vivência como aluno do Colégio Pedro II. Portanto, suas lembranças passam muitas vezes por sentidos, que são refinados através de conexões com vivências e com obras literárias. Um cheiro, um gosto – ambos podem conduzi-lo magicamente a um momento no passado. É aí que a lembrança transmuta-se em presença, tal a intensidade das experiências sensíveis. Elas são especialmente destacadas como poderosas chaves de transposição do tempo¹⁷. As comidas, por exemplo, sempre vêm acompanhadas de muitos adjetivos, a fim de exaltar seu divino sabor. Os sentidos são comparados a gatilhos que desencadeariam, caso acionados, uma série de associações referente a lugares, pessoas ou situações vividas. Entretanto o autor não permite que as lembranças involuntariamente suscitadas pelos sentidos manifestem-se no texto sem um enquadramento prévio. É patente seu esforço metodológico em organizar o ritmo de suas narrativas. Nava elabora a estrutura de suas histórias ao mesmo tempo em

¹⁷ “Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e do espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo.” (Nava; 1978: 35).

que confere um papel especial ao caráter espontâneo das memórias originadas na sensibilidade.

Em muitos momentos, Nava parece transpor limites temporais, transportando o leitor para ambientes e situações do passado. O passado então assume uma presença férrea¹⁸, e todos os traços e detalhes usados na composição da narrativa apresentam uma realidade que pode ser vislumbrada com nitidez. Visualizar e sentir – ambos são permitidos graças ao esforço do narrador em descrever, às vezes extensivamente, as características de tudo aquilo que é por ele considerado significativo e digno de rememoração.

Nesse primeiro livro de memórias de Pedro Nava, podemos apontar como *efeito de realidade* a invenção e poética da narrativa sobre um fato do passado, ou declinar um evento histórico sobre as vontades de sua memória. Algo que serve tanto para dar estilo, como para manter o contínuo, o mesmo balanço do texto, ou melhor, para que a tradição narrativa, como a conversa sobre os detalhes do passado da família não percam o encantamento. Um exemplo: quando Nava está narrando sobre Halfeld, e depois Luís da Cunha, nos vem uma passagem que cita um personagem da história do Brasil e da França, o Príncipe de Joinville.

“(...) Começou para minha avó uma vida de novela. Atrás do brilhante azul, viera uma esmeralda enorme, presente recebido por Halfeld do Príncipe de Joinville quando o mesmo veio ao Brasil para se apaixonar pela nossa Chica.” (Nava, 1973: 145).

A princípio, como um choque, podemos dizer que há um problema ao dizer que o Príncipe de Joinville esteve no Brasil *para se apaixonar* pela Princesa *brasileira* Dona Francisca. O terceiro filho do Duque de Orléans e Rei da França (1830-1848), e da Princesa Marie-Amélie de Bourbon, François Ferdinand Phillippe Louis Marie, *Príncipe de Joinville*, foi ingressante na marinha francesa desde 1834. Iniciante na carreira naval, viajou o mundo e aportou três vezes no Brasil, e, como um membro da família real francesa, fora convidado a visitar a Corte Imperial do Brasil, conhecendo assim, por acaso, a princesa Francisca Carolina, filha de D. Pedro I (Ficker, 1965). Contudo não foi algo deliberado o efeito provocado por Nava ao utilizar o *para* naquela

¹⁸ “As senhoras estão sentadas em banquinhos baixos diante de suas almofadas – na varanda de telha vã ou à sombra das mangueiras do terreiro. (...) O ritmo de seu desenho é acompanhado pela cantiga de bocas quase fechadas, inspirada às rendeiras – pela cadência do trabalho, pela trama que se estende como pauta musical e pelo acompanhamento firme dos bilros que estalam como castanholas” (Nava; 1978: 39).

passagem, pois ali valia mais mostrar que ele veio reverenciar uma mulher daqui, que ele veio e presenteou um parente seu, que a história universal passava por aqui, por sua família, do modo mais rocambolesco possível. Enfim, é um exemplo de como há um contorno sobre a história pela memória, de modo consciente ou não, servindo à compreensão e às intenções do autor ao texto, muito mais do que querer ensinar história. Isso ele já sabe, ele quer apresentar as memórias dele sobre sua família, que passam pelo Brasil, pelos rincões do país, pela Europa, e tem uma dimensão universal, como qualquer história de família que pudesse ser contada, ou rememorada com esmero.

É a verdadeira invenção a partir dos registros, e a partir da experiência, bem como das estórias, das lendas e das diferentes narrativas que se apropriou. A categorização desse tipo de memória em Nava se dá pela herança familiar. E daí que parte a sua inventividade. Os instrumentos dessa inventividade são os seguintes: fantasias, excessos, e muita erudição.

Em geral os *efeitos de realidade* podem ser identificados quando Nava traz ao seu relato personalidades da história nacional à história por ele contada de seus antepassados. Aproximando, não só o passado, mas os entes do passado, trazendo sob seu domínio, como um diretor artístico, os elementos que formarão o quadro da memória a ser composto. Vejamos esse caso:

“E no meio da maior bandeja, a mais alta compoteira com o doce do dia... O comendador resplandecente destampou a compoteira: estava cheia, até as bordas, de merda viva! Nunca ninguém, jamais, ousara coisa igual. Nem a mulher do Doutor Torres Homem. O próprio Visconde, vaqueano das escaramuças com sua resoluta Dona Paulita, em que ora ele, ora ela, puxavam a toalha da mesa, despedaçando louças e cristais e derramando jantares e almoços, o próprio Visconde nunca vira nada de parecido. Ele, que enfrentara de guarda-chuva as durindanas¹⁹ de Deodoro e Floriano, ficou de bico calado e só pôde estender os braços para receber o compadre chorando convulsivamente, tremendo da cabeça aos pés, lívido da dor esquisita que lhe atravessava o peito, o estômago e banhado dum suor de agonia...” (Nava, 1973: 30).

¹⁹ Dicionário Houaiss: *s.f.* (sXIX cf. JM³) 1 LIT nome da espada de Rolando (tb. conhecido como Roldão, Rolão e Orlando), herói da *Chanson de Roland* e outras histórias inspiradas nas lutas de Carlos Magno e seus pares lendários contra os árabes da Espanha 2 *p.ext. hiperb.* espada de grande tamanho; espadagão 3 *B S.* espécie de faca ou punhal □ ETIM nome próprio *Durindana* atribuído à espada, tornado subst.com.

Nesse trecho há a menção de três personalidades históricas da história do Brasil no final do século XIX, Torres Homem, o Visconde de Inhomirim é colocado em uma situação caricatural frente ao Marechal Deodoro e a Floriano Peixoto, respectivamente, primeiro e segundo presidentes da República do Brasil.

Nava apresenta um quadro cômico da situação e com uma ironia sutil²⁰, pois o termo “*durindanas*” remete a uma arma da nobreza, sendo que Deodoro (Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, presidiu entre a queda de Dom Pedro II até 1891) e Floriano (Marechal Floriano Vieira Peixoto, presidiu entre 1891 e 1894) eram da oposição à monarquia existente no Brasil até 1889, então não deveriam ter nada com qualquer valor nobiliárquico, que remetesse ao recente passado nacional. A fantasia sobre a história está no sentido estilístico da forma exagerada, da hiperbólica narração de Nava, de uma preocupação com a beleza e o ritmo textual. É bem verdade que Pedro Nava se mostra um erudito em história do Brasil, e história Universal, é minucioso, como um cirurgião que pincela cuidadosamente os órgãos de um paciente numa operação. Agora, não vale fazer uma técnica do que passou - talvez o autor já estivesse cansado disso por conta de sua profissão, justamente a de médico - então dá o balanço do seu texto pelo modo que narra, fazendo uma união entre os registros e a beleza da inventividade da memória involuntária, modernamente valorizando os relatos antigos e tradicionais do que permeia a história de sua família. Como algo que vai ser contado, no mínimo lido, o texto de *Baú de Ossos*, faz dos valores cultivados no presente, as feições do passado. A memória parte de uma intenção do presente, e todo o lance de memória é do sujeito solitário. Por mais que a memória seja a faculdade tardia, indireta e ligada não à solidão – porque feita de um solitário, mas à organização social, ao mundo correspondente ou ausente desse sujeito (Bachelard, 1994).

²⁰ Quem sabe todo esse sentido rocambolesco da obra de Pedro Nava não vá de encontro ao romance *sério* do século XIX. Ao dar margens para as imaginações, para a universalidade a partir das coisas mais privadas da sua família, Nava propõe uma inversão da tradição memorialística. Nava está longe de ser um burguês que vê utilidade em tudo, e quer fazer da sua obra mais uma ferramenta para seus negócios, políticos ou financeiros. Definitivamente é uma obra desinteressada; só é *segura* na medida em que não rompe com o fio que tece toda a história – *a família*, mas fora isso, é uma obra de superação contra os próprios valores que o fariam vangloriar um *todo* familiar. A idéia de seriedade no romance é de Franco Moretti, como a seriedade que se gasta demais em falar mais do mesmo, em se alongar em preenchimentos sem alterações e superações do mesmo plano, numa situação de pouca ousadia, guardado à seguridade. “... o século sério do romance europeu. Essa forma “weberiana”, em que o tempo se regulariza, as coisas se tornam graves, a personalidade se oculta e a língua se nivela. Essa forma que nasce metade burguesa e metade conservadora e que não mais se livra dessa dupla hipoteca, a que deve, igualmente tanto de sua inteligência histórica. Essa forma séria, e um pouco triste, que com tanto empenho busca mudar o imaginário da Europa e torná-lo, como se diz, *menos romanesco*.”(Moretti, 2003 : 31).

Os detalhes levados como compulsão no trabalho de Nava, estão relacionados à tentativa de dar uma ordem a todos os restos de passado familiar que ele tem em mãos. Em determinado trecho, o escritor diz que cada um compõe o Frankstein hereditário com pedaços dos seus mortos, assumindo para si o compromisso de dizer somente a verdade; dando tom de testemunho ou de confissão a sua escrita. Dizer a verdade sobre sua família, não depende dele, pois não foi ele que viu todo o passado, a verdade a que ele, querendo ou não, está se referindo é a verdade das suas intenções no presente, de seus valores. E isso vale também ao caracterizar momentos e fatos históricos, ao flexioná-los, fazendo ficção da história. Ainda sobre a construção da memória, como a narração sendo uma colagem diferente do que foi gravado em nossas cabeças ou do que percebemos de um registro antigo. O embalo do texto é da medida do *contínuo*²¹ da narração memorialística, por isso qualquer furo da história, qualquer “esquina” que impeça esse fluxo, pode ser devidamente preenchido, desbastado para manter a suavidade e encanto da história contada.

“A memória é que suprimia os intervalos e permitia que eu passasse sem interrupção, da noite da Rua Direita aos terreiros ensolarados de secar café, em Santa Clara; da primavera da chácara do seu Carneiro ao verão do Rio Comprido e aos frios do Paraíba. Na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto, entretanto transparente e visível – como os planos de uma radiografia que são n-planos – empilhados aos cem, aos mil, aos decimil e aos centimil da luminosidade de lâmina translúcida e una.” (Nava, 1973: 328).

Outro modo de avaliarmos os *efeitos de realidade* é a partir dos momentos em que o autor faz uma espécie de *psicologia das coisas*. Anima: concede sentido,

²¹ É preciso deixar claro que o *contínuo* aqui faz parte da criação, como uma costura do autor para gerar um completo, e uma coerência interna ao texto. Mas naquilo que remete à *memória involuntária*, aos *quadros da memória*, àquilo que condiz com as nossas lembranças, isso tudo é feito de instantes. A colagem desses diferentes instantes é feita *a posteriori*. “Se há continuidade, ela não existe nunca no plano em que um exame particular incide. Por exemplo, a “continuidade” na eficácia das motivações intelectuais não reside no plano intelectual, nós a supomos no plano das paixões, no plano dos instintos, no plano dos interesses” (Bachelard: 1994). Outras duas passagens de Gaston Bachelard nos ajudam a refletir sobre isso, justamente quando está negando a idéia do tempo contínuo de H. Bergson: “La mémoire, gardienne du temps, ne garde que l’instant; elle ne conserve rien, absolument rien, de notre sensation compliquée et factice qu’est la durée» (Bachelard: 1932., p. 35), e “Tout Le beau livre de M. Halbwachs sur “Les cadres sociaux de la mémoire” nous prouverait que notre méditation ne dispose point d’une trame psychologique solide, squelette de la durée morte, ou nous pourrions naturellement, psychologiquement, dans la solitude de notre propre conscience, fixer la place du souvenir rappelé» (Bachelard: 1932, p. 34). Essa passagem condiz com o significado de termos que aprender e reaprender a fazer nossa cronologia. Pois tanto o lembrado, como a novidade, são sempre feitas de instantes. O tempo não promove o contínuo, é o homem quem o faz. Afirmar que o tempo não é contínuo vai de encontro à própria aparência do tempo, contudo é justamente isso mesmo que se deve pensar: contra uma série de princípios que nos faz pensar na continuidade do tempo, como o princípio da causalidade. Bachelard chega a afirmar que é preciso uma pedagogia do descontínuo, para que possamos incorporar essa dimensão instantânea do tempo.

sentimento e até ação aos lugares, coisas, além do próprio domínio dos sujeitos. Na esteira da sua intencionalidade pelo sentido do conjunto de memórias e registros, Nava vai mostrar que as ruas do Rio de Janeiro, possuem um caráter, e esse caráter ficcional tem total correspondência com a sua imagem real, cotidiana, e de como ele encarava aquele caminho. Fazendo metáforas sobre as impressões subjetivas, que se pretendem como verdades sobre aqueles lugares, mas que significam a atribuição própria da rua. Vem da qualificação do autor, mas para ele, vão além.

“Trepado no paredão de pedra e seguro ao gradil, não só eu via todas as cores do céu despencando, como ouvia os ruídos da rua, inseparáveis da impressão luminosa. Confundia-os – polifonia e policromia – como se eu mesmo estivesse caindo molemente sobre bolhas de sabão irisadas como arco-íris e sobre luzentes balões verdes, vermelhos, azuis, amarelos e roxos que rebentassem sonorosamente ao peso de meu corpo. Há ruas só noturnas, com as da Lapa. Outras, só de meio-dia, com a da Glória. Há as crepusculares, como Paissandu, Ipiranga e Laranjeiras. E há as matinais como as de Copacabana e as do Rio Comprido.” (Nava, 1973: 310-311)

O escritor pode criar seres e coisas, dar ânimo ou manter sobre seu controle qualquer movimento. Como alguém que molda o contorno do jogo, além das próprias regras, quanto quer manter seguro o texto, com poucas quebras e rompimentos – daí mantém o controle. Ao fazer do texto o instrumento da agitação de suas intenções, quem sabe da movimentação de vida que já não tem e quer passar para uma memória – podendo servir ao caso de Pedro Nava - o autor se propõe a dar *anima* às coisas, além de dar caráter, promover um impressionante tom de proximidade das personagens para com o leitor, porque não simplesmente os descreve, bem como os faz agir, sentir, quase saindo do texto para que possamos inalar o cheiro da brutalidade germânica de um Halfeld, ou da impulsividade da negra amante de Luís Cunha. Mas no objetivo presente a idéia é explorar uma *simulação do real*, a animalidade posta em certo objeto no texto, ou a um fato histórico, como visto acima. Exemplo, a partir desse trecho:

“A desorganização coletiva acarretada pelas migrações dos retirantes, a desgraça de cada um encarando a fome e as fúnebres companheiras do flagelo: epidemias de cólera e de bexigas. Segundo Pedro Sampaio, a varíola *tinha entrado* no Ceará com o tráfico africano e desde 1804 começam as notícias de suas devastações.” (Nava, 1973: 62) [grifo nosso]

Como se a doença tivesse um alma, uma vontade de fazer, uma ação sobre o lugar, que dera como conseqüência a terrível epidemia. Pode parecer um efeito sutil e sem propósito, decididamente pode ser inconsciente do autor, mas revela que mesmo o estilo a maneira de expressar a atividade dos seres e coisas, revela a proposta do autor. A de não trair os fatos do passado, ser factual, sem que se possa mostrar quão rico aquilo foi, para ele, mas do modo que foi para ele serve à composição universal das memórias belas. O trecho abaixo também é bem característico:

“(...) Grudou-se-lhe o título apesar de ele ter jurado não envergar mais a farda depois do vexame por que passara durante a Revolta da Armada. Por essa ocasião, a Guarda Nacional de Juiz de Fora, que contava com uma *fogosa* oficialidade de fazendeiros, proprietários, banqueiros, comerciantes, cirurgiões-dentistas, farmacêuticos, médicos, engenheiros, bacharéis, alfaiates, barbeiros e barões remanescentes – tomada de ardor cívico e de um florianismo agudo, passou um telegrama ao Marechal hipotecando solidariedade, oferecendo *seu sangue e suas espadas às instituições em perigo, à República insultada e a ele, Marechal!*” (Nava, 1973: 62) [grifos nossos]

Aqui vemos o quão subjetivo é o trabalho da memória, pondo sobre valores do presente as leituras do passado. Mas nesse caso, sobretudo, a animalidade da oficialidade. Esse corpo das forças armadas poderia ganhar o adjetivo de disciplinada, ordenada, forte, bem armada, etc., mas *fogosidade* é algo que cabe a outras coisas, fuge à racionalidade preterida por aqueles que controlam armas e agem e batalhas. No entanto aqui serve como um efeito, ou aquilo que desenvolvemos: *simulação do real* para mostrar que uma oficialidade pode, sim, ter atributos anímicos de seres.

Importante é avaliar personagens reais, históricos, como personagens de ficção. Como Napoleão para “Guerra e Paz” ou Rouen em “Madame Bovary”. A segunda passagem destacada no último trecho nos mostra como Floriano está em um patamar institucional, como num em si próprio, ao lado da República. Como o sujeito, e realmente Floriano era o espelho disso, se projetou em pé de igualdade com as instituições maiores, como se o homem se universalizasse. Entrando mais uma vez na contradição com o recente passado monárquico e motivo daquilo que deveria ser uma superação das vestes pessoais ao poder. Ao contrário, essa *psicologia cômica* do personagem Floriano Peixoto, mostra que ele pouco rompera com os valores monárquicos que ele mesmo fazia criticava.

5. Conclusão

Conclui-se que Pedro Nava assume uma posição cômica frente ao seu papel na sociedade. O livro de Pedro Nava não é como alguns pensam um livro com a marca de resistência à morte. Talvez se coloque como um gozo pela vida, expressa pela forma muitas vezes debochada ou irônica com que aborda a vida de seus parentes e a sua. A escatologia muitas vezes acompanha este humor, como quando ele fala do seu parente que colocara excrementos fecais no bigode de um opositor.

Há fusão entre memória e ficção na escrita naveana, que tem a capacidade de desvelar o passado de forma poética. A memória é escrita para gerar prazer, transcendendo a realidade. Torna-se – através do humor – uma abordagem da literatura que atrai o leitor, por ser unívoca e portadora de aura. A ironia é preponderante nesse processo. Acompanhando a ironia vêm também alguns lapsos de cinismo, sarcasmo, deboche; fazendo de Nava uma pessoa que interpreta seus antepassados, conhecidos e a si mesmo com a liberdade de deslocamento da racionalidade e seriedade do real. Seu riso e o riso (ou sorriso) despertado pela estética próxima ao cômico muitas vezes o coloca próximo de uma racionalidade própria, que visa o prazer (Alberti, 2002). Nava em relação à ordem que o precede não é a favor nem contra. Ele no livro meramente mostra com muito prazer as raízes familiares e tudo aquilo que pode extrair em termos de estórias dali.

Cabe dizer que Nava não se lança a uma aventura ontológica de auto-afirmação ou de reforço de um poder simbólico. Se ele o faz é de forma contingencial. A obra de Nava é marcada pela *hermenêutica*, pela construção cada vez mais aperfeiçoada sobre o viver e o morrer²². A escrita de Nava traz do orgânico o prazer da vida, interpretado de forma humorística. Mas que fique bem claro que é um humor que perpassa seus

²² Em artigo recente, de Patricia Saboia, são expostas as supostas razões de sua depressão e angústia de fim da vida (que poderiam ter levado ao seu suicídio). Traição de amigos médicos, que é assunto abordado na suposta última parte das memórias, publicada sob o nome de “Cera das Almas”. Ele escreveria para reprovar sua vida, que seria traumatizante. Sua escrita pode-se entender através do artigo, seria contra a própria vida. Porém, nossa interpretação difere desta e de outra, que enfoca a análise de Nava em sua morte em 13 de maio de 1984, supostamente influenciada por uma chantagem de um garoto de programa. A questão aqui *não* é a razão de sua morte, mas como ele luta contra a regularidade das experiências, em como ele escreve com humor e até certo ponto resiliência. A obra de Nava se insere na sua vida como uma interpretação, não só do social, mas também de si enquanto projeto vivente.

múltiplos esforços de consolidação da obra. E se nós tivéssemos que defendê-lo de eventuais críticas à uma escrita tardia e tão densa; poderíamos dizer: ele simplesmente interpretou...

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: esclarecimento como mistificação das massas*. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. RJ: Jorge Zahar, 2002.

ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. *Através do espelho: subjetividade em Minha Formação, de Joaquim Nabuco*. Acessado em <http://www.scielo.br> (10/10/2008)

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf> (Acessado em 05/10/2008)

ARRIGUCCI JR., David. *Móvil da memória*. In: _____. *Enigma e comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. SP: Companhia das Letras, 1987.

BACHELARD, Gaston. *L'Intuition de L'Instant*. Éditions Gonthier, Paris, 1932.

_____. *A Dialética da Duração*. Ed. Ática, 2ª ed. São Paulo, 1994.

BENJAMIM, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, SP: Brasiliense, 1986a.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, SP: Brasiliense, 1986b.

CANDIDO, Antonio. *Poesia e ficção na autobiografia*. In: _____. Educação pela noite e outros ensaios. SP: Ática, 1987.

CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FICKER, Carlos. *História de Joinville – Crônica da Colônia Dona Francisca*. 2ª Ed. Joinville, Imprensa Ipiranga, Artcrom – Joinville, Elnain K. G. – Wiesbaden, Alemanha, 1965.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A etnografia como auto-retrato: espaço, tempo e subjetividade em Luis da Câmara Cascudo (1898-1986)*. BRASA, 2008.

GUÉRIN, Michel. *O que é uma obra?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: _____. História e Memória. SP: UNICAMP, 1994.

LUKÁCS, Georg. *2. Narrar ou descrever*. In: _____. Ensaios sobre literatura. RJ: Civilização Brasileira, 1968.

MIRANDA, Victorino Chermont de. *Genealogia e Identidade*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 3, nº 34, Julho, 2008.

NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. RJ: José Olympio Editora, 2ª Ed. 1973.

_____. *Baú de Ossos*. RJ: José Olympio Editora, 5ª Edição, 1978.

_____. *Baú de Ossos*. RJ: Nova Fronteira, 6ª Edição, 1983.

_____. *Baú de Ossos*. SP: Ateliê Editorial, 1999.

SABOIA, Patricia. *Memórias amargas de Nava*. In: Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, Domingo, 26 de junho de 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Aspectos míticos da memória e do tempo*. In: _____. Mito e Pensamento entre os gregos, pp. 105-148. RJ: Paz e Terra, 1990.

YATES, Frances. *As três fontes latinas da arte clássica da memória*. In: _____. A arte da Memória, Cap. 1, p. 17-45, SP: Editora Unicamp, 2007.

RESUMO: Neste ensaio produzimos uma visão sobre *Baú de Ossos*, livro de Pedro Nava, obra que transcende o memorialismo. A abordagem realizada dissecou características do livro, recursos e efeitos usados. Isso é feito a partir de perspectivas sociológicas que se encaixam nos objetos de análise escolhidos. Pretende-se demonstrar que a obra é uma forma de interpretação social baseada em experiências pessoais e alheias, que é construída criticamente através da ironia.

PALAVRAS-CHAVE: Sociologia da Literatura; Análise de Narrativa; Estudo de Memória; Pedro Nava; Baú de Ossos.

* Autores:

Daniele Ferreira da Costa: Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Fez pesquisa em Sociologia do trabalho. Mestranda em Sociologia e Antropologia na PUC-RJ.

João Henrique Catraio Monteiro Aguiar: Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ. Mestrando em Relações Internacionais pela UERJ. Pesquisou na área de Sociologia da Cultura. Professor de Sociologia do Colégio Pedro II.

Luiz Carlos Ramiro Júnior: Graduado em Ciências Sociais pela UFRJ. Graduado em Direito pela UFF. Pesquisa teoria política e constitucional brasileira, século XIX; com foco em Cultura Política Brasileira.

Rut Rosenthal Robert: Graduada em Ciências Sociais pela UFRJ. Faz pesquisa em Sociologia Ambiental; novas relações entre homem e natureza.