

GRAFIAS DE ARQUIVO

Eneida Maria de Souza
UFMG

Pedro Nava (1903-1984) iniciou a escrita de suas *Memórias* em 1968, após ter-se aposentado da profissão de médico, exercida durante mais de trinta anos. A sua experiência literária, iniciada na década de 1920 em Belo Horizonte, contou com a companhia dos jovens escritores que começavam a se integrar ao movimento modernista de São Paulo. Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Emílio Moura, entre outros, tornaram-se poetas de renome nacional, ao contrário de Nava, que só em 1972 publica *Baú de ossos*, primeiro volume de suas *Memórias*. O encontro com a literatura viria cumprir um compromisso com os colegas de sua geração, uma vez que o escritor, com exceção de alguns poemas publicados na *Revista*, em 1925, era considerado poeta bissexto, destacando-se entre as poucas realizações poéticas, “Mestre Aurélio entre as rosas” e “O defunto”, reeditadas por Manuel Bandeira na *Antologia dos poetas bissextos*, em 1946. O acerto de contas com o passado fez de Nava o grande nome modernista do memorialismo brasileiro, por se empenhar na tarefa infundável de uma escrita marcada pelo saber enciclopédico e pela paixão dos detalhes, pela reconstrução de histórias de família, da formação educacional e profissional do escritor e da própria geração intelectual à qual pertencia. Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo, Menino antigo*) e Murilo Mendes (*A idade do serrote*) já haviam realizado obras de teor memorialístico, evocando lembranças da infância, refletindo sobre a estrutura patriarcal e latifundiária mineira, mas nenhum deles se propôs realizar uma narrativa de dimensão épica e monumental da maneira como o texto de Nava se pautou.

Seis volumes são publicados, num intervalo de pouco mais de dez anos – 1972-1983 – compreendendo os trinta anos de vida do biografado, além das trinta e seis páginas inéditas de *Cera das almas*, o livro que daria continuidade à série. *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981) e *O círio perfeito* (1983) compõem o painel memorialístico do autor, texto que se situa a meio caminho da ficção e do documento, pela reinvenção dos fatos vividos tanto pelo escritor quanto pela sua geração.

O impacto causado pela publicação do primeiro volume das *Memórias* propiciou a releitura do cânone literário brasileiro, em plena década de 1970. A retomada da tradição memorialística brasileira representava para a crítica a necessidade de se refletir sobre conceitos até então recalcados pela vanguarda literária, tais como o de tradição, de memória, de escrita do eu e de autobiografia. Com a estréia de Nava, descortina-se novo panorama para as letras brasileiras, no qual se mesclam a história e a ficção, a tradição e o novo, com o objetivo de ampliar a própria concepção de texto memorialístico e de enriquecer o estatuto do texto literário. O *boom* da escrita autobiográfica não tardaria a ter lugar na história da literatura contemporânea, principalmente com a abertura política no Brasil e com a volta dos ex-exilados ao país. O registro das experiências vividas durante o período de ditadura militar inaugura outra modalidade de relato.

O texto memorialista de Nava, que participou do movimento modernista de 1920, inscreve-se de forma distinta do relato autobiográfico da geração de exilados que retornam no final da década de 1970, como Fernando Gabeira, por se pautar por uma escrita que contempla a narrativa de vida do escritor desde a infância até o início da maturidade. Reveste-se de caráter totalizante, no sentido de realizar um projeto narrativo de forma detalhista e grandiosa, abrangendo as várias etapas da vida privada e pública do escritor. O mesmo não se passa com os textos de exílio, que têm como princípio negar ou ignorar o passado familiar e a genealogia do indivíduo, por se tratar de uma escrita que não visa a

canonização do sujeito e nem de uma determinada classe social. As *Memórias* de Nava resgatam não só o gênero literário que se encontrava em baixa, como se impõem como referência histórica, política e cultural da realidade brasileira das primeiras décadas do século XX. A crítica literária vê-se inclusive obrigada a rever metodologias e teorias do texto, abrindo-se para abordagens de ordem mais interdisciplinar e cultural, por sentir a necessidade de ampliar o conceito do literário e de revisar o lugar do sujeito no ato da escrita, seja ela de natureza ficcional, memorialística ou ensaística.

Na elaboração do vasto material armazenado pela memória, Nava utiliza-se de um número razoável de metáforas, de bom rendimento para a compreensão de seu processo criador, além de ter sido bastante explorado pela crítica especializada em sua obra. Imagens se multiplicam e se suplementam através da incessante necessidade revelada pelo escritor de recorrer à metalinguagem e à teorização do ato de escrever. Escrita frankenstein, elaborada à maneira de um *puzzle*, de um caleidoscópio, de um texto-palimpsesto e de uma bricolagem, em que são colados os fragmentos e pedaços de textos, lembranças e objetos guardados no baú de ossos. A crítica apropria-se, assim, dessas imagens e elabora conceitos que se relacionam ao processo naviano de escrever: “móvil da memória”, “construção arbórea” (Davi Arriguicci), “pentimento”, “memória esponjosa” (Antônio Sérgio Bueno), “escrita frankenstein” (Celina Fontenele Garcia), “memória-esqueleto com muitas vértebras” (Joaquim Alves de Aguiar), “baú de madeleines” (Maria do Carmo Savietto), e assim por diante.

Uma das fontes mais significativas do estudo dessa obra é a consulta ao arquivo de Pedro Nava, sediado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Constata-se a presença do entrecruzamento do arquivo, da escrita e da memória por meio da profusão de fotos, cartões postais e desenhos que permitiram a construção das variadas fases de elaboração de seu texto. No corte cirúrgico desse material, procedeu-se à eliminação de muitos dados, tornando-se difícil avaliar, com base na versão em livro, a exata dimensão da atividade escritural que precedeu a efabulação do texto definitivo. O exame deste arquivo revela ser o trabalho anterior da escrita semelhante à técnica da bricolagem, em que se cruzam as informações e a vivência pessoal de quem se introduz como sujeito, ainda que fragmentado do discurso.

O processo criativo apresenta-se em três fases: inicialmente, fichas e papéis soltos, recheados de pesquisa do memorialista, como desenhos, retratos, recortes de jornal, ao lado de informações enviadas pelos amigos; num segundo momento, tem-se a organização dos *bonecos*, na qual são esboçados os capítulos e o seu desenvolvimento futuro. Na terceira etapa, o cadáver e o *boneco* ganham vida e discurso, configurando-se no texto datilografado e quase pronto para ser enviado à editora, embora a página em branco dos originais, no lado direito da folha, esteja sujeita a correções a serem adicionadas no ato de revisão.

A relação entre a série médica e a literária se concretiza através da imagem do *boneco*, que assume vários significados na obra de Nava, desde a forma original conferida aos rascunhos até os desdobramentos metafóricos. A marca do médico se inscreve no material usado para os rascunhos das *Memórias*, em papel ou cartão timbrado com endereço do doutor Pedro Nava. Essa marca configura-se como o reverso e o espelho do escritor, a outra face complementar do memorialista. Nessa rede de cruzamentos textuais, o boneco, segunda fase da escrita, pode se referir tanto à imagem do projeto gráfico de um livro como à idéia de cadáver, de um corpo já dissecado e preparado para estudo. Na sua função de esboço e simulacro, o *boneco* não atinge o estatuto de um produto acabado, mas se revela em constante processo de elaboração. Esse texto incorpora a imagem de um texto-cadáver, a ser manipulado, refeito e bricolado pelo seu criador. Os atos de cortar, de costurar, de dissecar e de formar o desenho interno do corpo humano durante as aulas de Anatomia permitem que se opere a associação entre a escrita memorialística e a prática do médico-

estudante com os bonecos-cadáveres: o médico e o monstro, o escritor e a sua criatura, a escrita frankenstein.

Segundo Melânia Silva de Aguiar, responsável pela fixação do texto de *Beira-mar*, assim como pela sua reconstrução genética, o livro, “nos seus 20 anos de existência, conheceu quatro edições, ou tiragens, sendo a terceira e a quarta reproduções da segunda, revista pelo autor. A razão, portanto, destas quatro edições, ou tiragens, deve-se não a uma preocupação com a melhoria da qualidade nas edições sucessivas, mas a um esgotamento rápido das mesmas, sucesso aliás, repetido com outras obras do autor. Tendo acompanhado de perto a preparação da segunda edição de *Beira-mar*, Nava pôde alterar palavras, acrescentar notas de rodapé, corrigir grafias, submeter, enfim, o texto a modificações que considerou convenientes ou necessárias. Apesar disso, as edições de *Beira-mar*, subseqüentes à segunda, continuaram registrando erros inegáveis, certamente desapercibidos do autor e dos revisores. É o caso de nomes próprios e de vocábulos estrangeiros, não aportuguesados, grafados incorretamente, de concordâncias indevidas, de usos deslocados de itálicos, de pontuação nem sempre condizente. E é o caso ainda de umas interessantes “espadinhas de galinhas” ordenadas entre pastéis e bolinhos de carne, que substituem, isto sim, as verdadeiras “empadinhas de galinhas”, vendidas no Bar do Ponto, e que continuaram sendo “espadinhas” nas quatro edições. Estas questões, na nova edição, foram tratadas com cuidado especial, sendo levada em conta, permanentemente, no desvio, a possibilidade de uma intenção expressiva particular.” (AGUIAR, 1999, p. 421)

Demonstra ainda a pesquisadora, a sua preocupação com um dos grandes entraves da edição crítica, caracterizados pelas “dificuldades de leitura do aparato crítico, freqüentemente sobrecarregado de siglas, códigos, sinais os mais variados, que, além de exigirem um trabalho quase sempre penoso de decodificação, demandam uma atualização constante dos códigos, que variam de uma edição para outra, às vezes obrigatoriamente diferentes. Entretanto seria desejável que se procurasse, pelo menos dentro da mesma coleção, uniformizar ao máximo os sinais, tornando mais imediata a compreensão do aparato crítico. Se compararmos a codificação proposta, às vezes dentro de uma mesma coleção, perceberemos diferenças e até contradições. Seria desejável a busca de uma aproximação maior de sinais, convencionados a partir de entendimentos entre os organizadores e os componentes da equipe de trabalho, encarregados deste espinhoso mas indispensável exercício de paciência”.(AGUIAR, 1999, p. 424)

A última observação a respeito da técnica memorialística da obra de Nava reside na presença de duas cenas relatadas em *Beira-mar*. Trata-se da teorização relativa à diferença entre arquivo e memória, considerando-se esta última como um procedimento estático e fossilizado. A primeira cena diz respeito ao momento em que o avô materno decide se desfazer de todos os seus guardados, jogando fora os documentos relativos à família materna de Nava. O futuro guardião das histórias de família recolhe os papéis e os retratos pertencentes aos Halfeld, amarrando o material em pacotes e organizando o que havia sobrado. Torna-se proprietário legítimo do espólio e, graças a ele, escreve parte de *Baú de ossos*, principalmente o que se relaciona à linhagem materna.

A outra cena refere-se à venda do relógio de ouro, recebido de herança do avô paterno, por nada mais significar como objeto de memória, em razão de sua inutilidade funcional. Embora o objeto possuísse as iniciais de família — PSN, relativas a Pedro da Silva Nava — o jovem estudante o descarta, por considerá-lo um objeto morto, símbolo de um tempo estancado da memória, o tempo como fetiche: “Eu, durante o dia, tinha vendido na *Joalheria Diamantina* um velho relógio que fora de meu avô paterno, patação comprado na Suíça, vidro revestido por cobertura preciosa de ouro, duplo fechamento posterior também de ouro, com a cercadura e a argola. As duas tampas com monograma igual e primorosamente gravado: PSN. Ainda era dos de dar corda mas perdera-se a chave e ele, relógio, virara num objeto inútil.”(NAVA, 1979, p. 128)

No baú da memória guarda os textos, os documentos. Do relógio parado da família, descarta o sentido de memória parasitária, assim como de cadáver incapaz de ser tocado e de retornar à vida. Separa e une o nome ao objeto, vendendo a outrem uma herança que nada representa como documento de arquivo, por ser um arquivo morto. Distinta posição frente a um objeto recebido como dom e merecimento – e como símbolo de continuidade profissional e de herança conquistada – ocorre quando Nava torna-se possuidor do anel de médico que pertencera ao pai A corrente do relógio que recebera de presente do pai quando criança torna-se, mais tarde, uma verdadeira “madeleine” proustiana, pela força mágica de ligar e reativar a memória do intérprete das histórias familiares.

Outra imagem que pode ser relacionada às demais refere-se à assinatura do autor da *Memórias* nos originais de *O círio perfeito* – quatro manchas vermelhas e as palavras escritas de Nava, “meu sangue”, anotadas a lápis, registro já realizado por Flora Süssekind no artigo “A página do lado” (SUSSEKIND, 1993, p.259) e analisado por Antonio Sérgio Bueno em *As vísceras da memória*. A estreita associação entre escrita e vida, memória e sujeito, assinatura e sangue concorre para a elucidação do desejo do autor de imprimir, no corpo do texto, a sua inscrição, vista como mais forte do que a do próprio nome. No rascunho do texto definitivo, é possível sujar o papel com o sangue, deixar implícita a concepção de escrita como sacrifício vital, na qual se unem, pelo menos materialmente, o suporte do texto com o instrumento que substitui a tinta da escrita. Se a literatura é considerada como o “espelho de tinta”, principalmente aquela de natureza autobiográfica, aqui o sangue configura-se em metonímia da bio, da vida, capaz de dar vitalidade à grafia. O distanciamento autoral no gesto da escrita – pela mediação da linguagem – assume, nesta cena, outro sentido, pois o que se busca é a proximidade – mesmo que fantasmática – com o texto. O registro de autenticidade da autoria, entendido como impressão do sangue sobre o papel, repete o ritual de consolidação da figura do escritor como suicida, atitude assumida por Nava, mais tarde, para dar cabo de sua vida. A escrita mata o sujeito, o autor, ou vice-versa? Escrever as memórias, penetrar no mais esquecido e recalcado momento da experiência, não seria começar a morrer? A leitura do texto memorialístico, marcada pelo sangue sobre o papel se oferece também como momento de comunhão com o autor e com a obra, apresentados sob a forma de um ritual de sacrifício. Na realidade, Nava está construindo uma imagem de autor para si e para os outros, que pode ser múltipla e motivo de desconfianças, embora esteja presente nos documentos e em seu arquivo privado.

Derrida já havia introduzido o conceito de arquivo a partir do ato de circuncisão, inscrição realizada exteriormente sobre a epiderme do corpo, que não se faz de forma escrita, mas física. Suplemento da castração, a circuncisão passa a ser o arquivo singular do sujeito, arquivo de pele que funciona como a escrita judaica. O batismo, ritual de origem cristã, simboliza igualmente a idéia de arquivo, prescindindo de um documento que o comprove, pois a marca se deixa fixar pelo ato e não pela escrita. Em Nava, o sangue comprova a idéia de arquivo exterior, capaz de permanecer como sinal de autoria e de autenticidade – fantasmática – da escrita.

A edição crítica do texto de Nava deverá, portanto, levar em conta esses fatores relacionados a uma abordagem ao mesmo tempo distante e aproximada dos originais, das marcas pessoais do autor, ingredientes que conferem à edição um traço metodológico que indica a passagem de uma perspectiva crítica moderna – voltada para a objetividade e o ideal de totalidade textual – para a pós-moderna, em que a subjetividade analítica e a fragmentação textual atuam de modo eficaz. Tal posição é ainda tributária de valores relativos à seriedade, à diversidade e à criatividade pessoal do arquivista. Pedro Nava já nos alertara, em passagem do *Balão cativo*, sobre a diferença entre o memorialista e o colecionador de fatos da realidade, colocando-se de maneira ao mesmo tempo criativa e distanciada diante do objeto de trabalho:

Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança, onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora. (...). Só há dignidade na recriação. O resto é relatório. (NAVA, 1974, p. 288)

Referências Bibliográficas:

- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória – um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1998.
- AGUIAR, Melânia Silva de. *A edição crítica de Beira-mar: entre texto e memória*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Para sempre em mim*. Homenagem à Professora Ângela Vaz Leão. Belo Horizonte, 1999.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “*Móvil da memória*”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: UFC, 1997.
- NAVA, Pedro. *Baú de ossos, memórias 1*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- . *Balão cativo, memórias 2*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- . *Beira-mar, memórias 4*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- . *Chão de ferro, memórias 3*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- . *Galo das trevas, memórias 5*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- . *O círio perfeito, memórias 6*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- SAVIETO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines*. Tese de doutorado. FFLCH – USP, 1998
- SUSSEKIND, Flora. *A página do lado*. In: *Papéis colados. Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.