

# LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM BAÚ DE OSSOS

## 1 MODALIZAÇÃO DA MEMÓRIA

**Baú de ossos**, em 1972, inaugura a série de livros memorialistas escritos pelo médico Pedro Nava nos últimos dez anos de sua vida, após uma discreta carreira literária iniciada na mocidade, durante o Modernismo. Lançada em meio à euforia desenvolvimentista patrocinada pelo governo Médici, a obra do autor mineiro coloca-se como um ponto de referência diante da narrativa de tradição memorialista. É verdade que não se encontra, aí, nada daquela feição de crônica política ou de confissão de juventude, cujo êxito ocorre, notadamente, após o referido lançamento<sup>1</sup>. Em contrapartida, **Baú de ossos** expõe as profundas coordenadas do gênero, recuperando, dentro da literatura brasileira, a importância do relato testemunhal e o poder encantatório do discurso poético.

As considerações a respeito de relatos memoriais suscitam questões no tocante aos possíveis fundamentos artísticos do gênero. Segundo Philippe Lejeune<sup>2</sup>, o problema não se resolve no nível da armação discursiva e sim no gesto de leitura. Na sua visão, a essência da modalidade reside no que chama de pacto autobiográfico que nada mais é do que um contrato implícito firmado entre o autor e o leitor. O estudioso conclui que o amálgama entre a primeira pessoa do texto e o ser histórico do escritor, uma vez percebido no momento da recepção, estabelece a essência da autobiografia, sendo que, no mais, tal tipo de texto comporta os mesmos procedimentos da ficção em geral.

Em Pedro Nava, a eficácia da obra decorre, justamente, do tratamento ficcional que o autor emprega na construção de sua memorialística<sup>3</sup>. Com isso, entre a realidade e a fantasia, entre a experiência vivida e a experiência relatada, o seu texto recupera o rigor dos melhores momentos da prosa de feição autobiográfica e se inscreve entre as grandes obras da literatura pátria.

A tradição memorialista, no Brasil, é construída por expressões que demonstram uma intenção manifesta de relato pessoal e de remontagem de épocas passadas, com ênfase na perspectiva do clã, da família. Iniciado antes, esse é um fenômeno bastante disseminado a partir do Modernismo e à sua prática estão

---

associados nomes como os de Joaquim Nabuco, Oswald de Andrade e Murilo Mendes<sup>4</sup>. A obra de Pedro Nava dificilmente poderia ser incluída nesse rol, a menos que apenas se levassem em conta aspectos gerais, uma vez que há nela particularidades que transcendem a mera recuperação de fatos e épocas passados.

O uso do recurso da memória, em **Baú de ossos**, possibilita que o narrador conduza o relato de modo a subordinar os fatos referenciados aos preceitos de um ideário metafísico e de caráter transcendental. Para a consecução desse quadro, na constituição da narrativa, mostra-se de extremo valor a aludida utilização de estratégias próprias do campo ficcional, em função das quais Nava alcança um tom equilibrado entre o particular e o geral, a seriedade e o riso. Assim, além de visitar épocas e espaços diversos pela faculdade da memória, o escritor constrói uma obra que ultrapassa os recursos autobiográficos e biográficos e dialoga com níveis amplos como a História e a Filosofia.

Pode-se afirmar que a narrativa em pauta constitui uma reflexão sobre o profundo sentido da existência, ao armar um bem montado jogo entre o princípio da duração e os diferentes estágios temporais que cercam a vida do homem. Desse modo, a partir dos arranjos da composição textual e dos níveis de reflexões dispostos ao longo do discurso, pode-se chegar aos significados mais profundos do relato, numa leitura dialogada com o mundo da vida.

**Baú de ossos** inicia com um lamento sobre a condição humana: *Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais*<sup>5</sup>. Esse lamento, parafraseado da expressão de Eça de Queiroz que serve de epígrafe ao primeiro capítulo, lembra um sentimento bem conhecido do escritor português: a impotência existencial diante das grandes leis que regem a vida e que obedecem a uma certa lógica de circularidade, tanto que, por mais e maior que se faça, há sempre um sentimento de que nada se mexeu.

O septuagenário Nava abre nesse tom o livro com que inicia uma submersão para dentro de si. Em **Baú de ossos**, vai reencontrar o menino, filho de pai cearense e de mãe mineira, nascido na *Rua Direita da Cidade de Juiz de Fora*<sup>6</sup>. Nascer significa estar no mundo e colocar-se diante de muitos caminhos, a começar pelas trilhas de casa que, na circunstância descrita, apontam duas direções: a do fardo custoso e a do sonho mágico. O narrador diz que a sua vida hesitou entre essas duas direções, demarcadas, em Juiz de Fora, pelas ruas Espírito Santo e Alto dos Passos:

---

*f*ragmentum, nº 4. Laboratório Corpus: UFSM, 2002.

---

A primeira é o rumo do mato dentro, (...). E do bojo de Minas. De Minas toda de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos. A segunda é a direção do oceano afóra, serra do Mar abaixo, das saídas e das fugas por rias e restingas, angras, barras, bancos, recifes, ilhas - singradouras de vento e sal, pelágicas e genealógicas - que vão ao Ceará, ao Maranhão, aos Açores, a Portugal e ao encontro das derrotas latinas do mar Mediterrâneo<sup>7</sup>.

Os caminhos fazem-se complexos e da matéria informe da memória vai sendo tecida a grande ramificação da existência. As trilhas ampliam-se e Nava organiza em torno delas os quatro capítulos do seu livro.

## 2 CIRCULARIDADE DOS CAMINHOS

O primeiro capítulo de **Baú de ossos** chama-se Setentrião, que é tanto uma referência às regiões Norte e Nordeste como as sete estrelas da constelação Ursa Menor, uma vez que registra apontamentos que dão conta dos antepassados do ramo Nava pelo nordeste brasileiro, regredindo até à Itália do século XII. O foco do capítulo incide sobre a ascendência paterna localizada entre São Luiz, no Maranhão, e Fortaleza, no Ceará. A ênfase temporal é sobre a centúria de 1800 e as personagens principais são os bisavós Cândido José Pamplona e Maria de Barros Palácio; os avós Pedro da Silva Nava e Ana Cândida Pamplona e o pai José Pedro da Silva Nava.

O segundo capítulo denomina-se Caminho Novo, referência à Zona da Mata mineira que serve de metonímia para o narrador discorrer sobre seu profundo vínculo com Minas Gerais, terra dos parentes maternos. O século XIX é predominante, embora o recuo temporal indique uma origem dessa ascendência perdida nos condados que fundaram Portugal. As personagens destacadas são os bisavós Luís da Cunha e Maria Carolina Pereira da Silva e os avós Joaquim José Nogueira Jaguaribe e Maria Luísa da Cunha.

---

Segue-se Paraibuna, alusão ao afluente do rio Paraíba do Sul, em cujas margens se localiza a cidade de Juiz de Fora. Destacam-se o entre-séculos, o casamento dos pais, a mata mineira e os bairros do Rio de Janeiro. Somam-se a isso, os registros da infância de Nava, da figura paterna, com sua destacada atuação de médico no interior de Minas, e da mudança da família - o pai, a mãe grávida e mais três filhos - para o Rio de Janeiro.

O capítulo final chama-se Rio Comprido, nome tomado de um bairro tradicional da zona Norte do Rio de Janeiro. O foco temporal destaca o século XX e as passagens marcantes dizem respeito à infância de Nava, às atividades do progenitor na Capital da república e à morte prematura desse, fato que obriga a família a retornar para Minas.

A viagem de Pedro Nava expõe o nervo da lembrança aberto a tantos caminhos. Neles, reencontra o menino de seis anos, indefeso diante do perigo e abandonado, às risadas, pelo tio Paletta. O episódio lhe transmite a medida do perdão: *Como adulto, bastante tenho desculpado as bordoadas que tenho levado e vou levando. (...) Já os agravos feitos ao menino desarmado que eu fui...*<sup>8</sup>. Reencontra, também, o garoto de oito, órfão de pai, trazido de volta do Rio, com a mãe e irmãos, para viver ao lado da avó em Juiz de Fora, em meio ao pouco caso dos parentes e da sociedade: *Estávamos a nada, mão na frente outra atrás*<sup>9</sup>.

Os círculos vão se fechando. O Nava setentão, o *pobre homem do Caminho Novo*, que abre o livro, encontra-se com o menino abandonado do encerramento. Atam-se as duas pontas da vida e a sorte que não muda - para o velho e para o novato - identificando uma sensação de abandono e de comiseração, transmite o sentimento de que viver é ser colocado diante de muitos caminhos, frente aos quais são imperiosas as decisões, mesmo a contragosto, porque uma vida se faz na conjugação de muitas outras, o que torna as decisões sempre circunstanciais. O caso da mãe viúva, compungida a começar de novo, ilustra bem tal situação: *minha Mãe começou a chorar - entendendo pela primeira vez aquele apelo prolongado que a chamava para sua vida de operária dos filhos, de proletária da família. Logo enxugou as lágrimas e tocou em frente*<sup>10</sup>.

Ao decidir pelo recomeço, a mãe de Nava dá vazão a um impulso vital que se forma pela contradição entre o abandono individual letárgico e o sentimento de preservação da espécie. O predomínio do último, como ocorre no exemplo citado, é

---

um elemento presente em todas as organizações sociais, que são tributárias da sua repetição. A existência, assim, forma-se a partir da força que possibilita que cada indivíduo reconstrua a vida depois de cada morte. Há, nisso, a suposição de que não existe nem um fim nem um começo em si. Ambos surgem numa integração dialogada, dando ao homem a dimensão de que se faz outro em cima de uma natureza tão igual. Afora isso, esse movimento entre queda e recomeço afasta da consciência o tédio da vida e o ser humano, embora esteja fadado a viver ciclicamente sempre as mesmas coisas, tem a capacidade de experimentar cada acontecimento como algo absolutamente individual e novo.

A força da idéia de que há uma estrutura plana sobre a qual se desenvolve o dinamismo da vida, pode ser comprovada pelo fato de que o princípio do eterno retorno tem acompanhado o conhecimento e a experiência dos homens desde as sociedades primitivas. Henri Puech persegue essa idéia quando afirma que este mundo se desenvolve

em círculo ou segundo sucessão indefinida de ciclos, no decurso dos quais a mesma realidade se faz, se desfaz, se refaz, de acordo com uma lei e alternativa imutáveis. (...) Nenhum acontecimento é único, nenhum ocorre uma única vez (por exemplo, a condenação e morte de Sócrates), mas realizou-se e realizar-se-á perpetuamente; os mesmos indivíduos apareceram, aparecem e reaparecerão em cada retorno do círculo sobre si mesmo. A duração cósmica é repetição e **anakuklosis**, eterno retorno<sup>11</sup>.

Nos termos colocados, a estrutura de circularidade que se depreende das referências de **Baú de ossos** leva a um princípio de duração. A conceituação de tal primado, por seu turno, permite pensar esses dados referenciais dentro de uma armação de cunho temporal.

### 3 MARCAÇÃO TEMPORAL DAS REFERÊNCIAS

Segundo Gaston Bachelard<sup>12</sup> a duração é um constructo temporal ao qual se chega quando se parte do pressuposto de que o tempo possui várias dimensões que não têm *nem o*

---

*f*ragmentum, nº 4. Laboratório Corpus: UFSM, 2002.

---

*mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade*<sup>13</sup>. A regulagem dessas dimensões acontece na relação que o tempo do pensamento, como uma categoria superior, estabelece com o tempo da vida. A continuidade, de tal modo, é produto do dado espiritual, surgindo, a partir desse, como a superposição de elementos temporais independentes.

Para Bachelard, a idéia de tempo se conjuga no desdobramento dialético de formações metatemporais. Cada instante está marcado por um (tempo)<sup>1</sup>, que significa o próprio contato com o objeto e que suscita um (tempo)<sup>2</sup>, que é a elaboração mental em cima do vivido, que, por sua vez, pode levar a um (tempo)<sup>3</sup>, representado pelo pensamento sobre o pensamento. O autor ressalta que os números exponenciais dois e três representam medidas cada vez mais lacunares e descontínuas, sendo que a partir do último expoente se ascende a um idealismo puro. Nesse nível, os substratos temporais, ao invés da continuidade, apresentam uma constância. Assim, conclui o pensador, no seu modo de agir, a duração externa pontos de vista pelos quais constrói a continuidade, que é, *pura e simplesmente, uma metáfora*<sup>14</sup>.

Essa dialética da duração, fundando tempos em movimento a partir de tempos imobilizados, pode ser ilustrada por uma cena sinedócica descrita no último capítulo e que justifica o título do livro de Pedro Nava. Trata-se do baú que contém os ossos da prima Alice, morta em Juiz de Fora. Seu corpo, exumado, aguarda sepultamento no Rio. Enquanto isso, permanece guardado no quarto da mãe Candoca - tia paterna de Nava - na casa do Rio Comprido:

Havia uma lamparina eterna e minhas tias quase sempre estavam ali acendendo suas velas bentas e desfiando seus rosários. (..) E teria ela [Candoca], na solidão e na saudade de suas noites de insônia, resistido à tentação mórbida de abrir aquele baú, de tocar naqueles ossos despojados, na caveira decomposta e de explorar a distância milimétrica e imensa que vai de nós ao não ser tangível? de que tentamos guardar a forma nos objetos-relíquia usados pelos nossos mortos, em sua vida, ou nas flores do seu caixão, ou nos seus retratos, ou nos seus cabelos<sup>15</sup>.

---

O trecho ressalta a linha tênue que separa o ser e o não ser e sugere que, como nas sobras da prima morta, também no livro de memórias um baú de ossos equipara-se à caixa do ilusionista: dos despojos materiais ali contidos, dos restos tocados pelos sentidos, multiplica-se um mundo de magia e encanto, cujo conteúdo fica a meio caminho entre o concreto e o evanescente. A existência humana flui por essa linha divisória, como o menino Nava, entre o susto e o fascínio, circulava por aquele espaço da infância:

Eu sabia o que continha o baú e, quando estava naquele cômodo, sentia sempre como que vaga presença. Uma ondulação no ar como à passagem de alguém, de branco, talvez só de sua sombra. Olhava rápido - já tinha sumido, mudara de lado, respirava, agora, atrás de mim. Chegava-me ao oratório, tocava a folha-de-flandres da caixa, passava a mão, deixava demorar a mão - como querendo retomar o gesto perdido de segurar a outra e de sentir-lhe de novo o calor dos dedos finos e morenos<sup>16</sup>.

Os trechos citados identificam-se com o aludido conceito de duração de Gaston Bachelard. Do contato com os ossos - entes mortos, inanimados e, *per se*, estáticos - ascende-se a diferentes graus de imaginação, possibilitando a construção, reconstrução e retenção de cenas em um nível que não guarda qualquer compromisso com a ordem temporal contínua. Em contrapartida, desses graus imaginativos pode tornar-se ao mundo da vida e experimentá-lo em incessante movimento de continuidade. Nos termos de Bachelard, o tempo é a soma desses diferentes ritmos, o que, acrescentando-se, torna a vida esse complexo nunca decidido entre a frialdade de um monte de ossos e o calor de um baú de surpresas, entre o gesto gratuito de uma degustação e o apelo empenhado de matizes superpostos, como na situação descrita por Nava:

---

Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte (...). Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas: passam lá fora o Coronel Germano e Dona Adelina Corroti numa conversa de palavras sem som. Meu Pai entra sorrindo e seus pés não fazem barulho na escada. Minha Mãe chega em silêncio e tira duma jarra um molho de cravinas translúcidas para pôr no coque. A vida recomeça como a projeção (no vácuo!) de um filme do cinema mudo<sup>17</sup>.

As imagens sem som que se projetam como numa tela cinematográfica, abrindo lacunas para serem preenchidas pelos assistentes, permitem que se continue refletindo sobre o devir da existência humana. Entre a duração e a continuidade temporárias, num movimento que nunca cessa e que, portanto, nunca transmite uma sensação de estabilidade plena, corre a vida. Sua dinâmica, como já se afirmou, é circular, pois há uma lógica de repetição de sentidos e reações. O homem, colocado no vácuo do instante a ser preenchido imediatamente é, ao mesmo tempo, ator e espectador, buscando na observação de tempos vividos as imagens que lhe permitem preencher a cena que se abre a cada passo que deve ser dado.

Em **Baú de ossos**, o tempo contínuo visto como um dos pólos da dialética da duração, permite uma leitura do material narrado - esse que denuncia uma ordem de circularidade nos fatos da vida - segundo um desdobramento de diálogos. Assim, há um (tempo)<sup>2</sup> marcado pela idéia dos caminhos percorridos. Possui um valor de tese na equação proposta e o seu ritmo tem um certo caráter fragmentário. A antítese configura-se com o (tempo)<sup>3</sup>, definido em torno das cenas privadas, aquelas que são abstraídas do contexto dos caminhos e que constituem a duração propriamente dita, com seu caráter ideal e com seu ritmo descontínuo e lacunar. O (tempo)<sup>1</sup> resulta da síntese desses dois momentos, resgatando o conceito de continuidade que se pode antever no grande plano da escritura - trazer para o presente da escrita uma ordem sucessiva de instantâneos recuperados pela memória - e nas passagens

---

que tratam de vidas recomeçadas, as quais metaforizam situações que sugerem o *continuum* da existência. Tal proposta permite concluir, com Bachelard, que *a continuidade é essencialmente dialética, que ela resulta de uma conciliação dos contrários e que, temporalmente, ela é feita de abandono, de referência a futuro ou de refluxo rumo ao passado*<sup>18</sup>.

#### 4 REFERÊNCIAS TEXTUAIS E DIALÉTICA TEMPORAL

O primeiro elemento para se chegar ao constructo da continuidade, em **Baú de ossos**, é representado pelos caminhos percorridos. Há, a respeito deles, referências diretas como nos títulos dos capítulos, em algumas epígrafes e nas descrições das trilhas, logradouros e ruas. O seu verdadeiro sentido, entretanto, afirma-se nos deslocamentos dos familiares: a mudança dos avós de São Luiz para Fortaleza e depois para o Rio; as viagens à Europa; a ida sem retorno do bisavô mineiro para a Zona da Mata; o deslocamento de cearenses e mineiros para a Capital federal. Tais remoções indicam uma espécie de destino, de pré-determinação, de fado mesmo, expresso naquele caráter português de tristeza e fatalidade. No Rio de Janeiro, primeiro o avô, mais tarde o pai de Nava encontram mortes prematuras, deixando mulheres e filhos a descoberto, justo em momentos de afirmação econômica, familiar e profissional. Em Minas, o bisavô, deserddado pela rica progenitora, impõe-se um destino miserável, de tropeiro andante pelos serpenteados das serras.

As dificuldades, no entanto, não significam abatimento. Pelo contrário, surge daí um certo tom de heroísmo que reveste as personagens envolvidas nessas situações. Nesse particular, avulta a aludida figura de Luís da Cunha, bisavô materno de Nava. Filho do Capitão José Luís Pinto Coelho e de Dona Lourença Maria de Abreu e Melo, donos de minas e de lavras, amigos do imperador, de ramificações pontilhadas de condes, viscondes e barões, Luís, desobedecendo ordens da mãe, casa-se com Mariana Carolina, *de gente boa e honrada, entretanto sem bandeirantes na família e mais pobre que Jó*<sup>19</sup>. Ele e o irmão Modesto José, que tomara decisão semelhante, unindo-se a uma irmã de Mariana, são impiedosamente deserddados: *À bênção seus malditos? Ponham-se de minha casa para fora porque vocês não têm mais mãe, nem irmãos, nem tios, nem primos, nem parentes*<sup>20</sup>.

---

Conseqüência disso, o bisavô, que *ainda tentou o ouro em Santa Bárbara e no Sabará*, acaba mesmo *com os burros no Caminho Novo*(Juiz de Fora)<sup>21</sup>. Aí, constrói sua vida de trabalhos e privações, cria os filhos e, sobretudo, deixa sua marca de sujeito duro e inflexível, traços remontados pelo narrador de **Baú de ossos**, num tributo emocionado:

Morreu pobre e trancado no seu orgulho como no túmulo de pedra que lhe ergueram os filhos no Cemitério Municipal de Juiz de Fora. Lá não passo que não entre para visitar o lugar onde repousam seus duros ossos, sua caveira de granito e sua inamolgável coluna vertebral. Bravo e pétreo Luís da Cunha! Gigante Luís da Cunha! que, uma vez escoiceado por um burro, revidou com um pontapé que abateu a alimária. E os ossos de tua mãe, Luís da Cunha? Onde estarão? Onde estarão os ossos da megera? que, desnivelando-te, desnivelou tua descendência<sup>22</sup>.

Ao tom de fatalidade e heroísmo, que pontifica os caminhos percorridos, sobrevém uma aura de ternura e suavidade ao redor das cenas privadas. Essas, que segundo a ordenação rítmica do tempo, colocam-se num nível de idealização, alcançam um sentido antitético em relação aos percursos descritos anteriormente. Tais cenas enquadram momentos da juventude dos pais e avós, vistos na alegria de convívios diversos, no empreendimento do trabalho ou no ócio dos folguedos; focalizam, ainda, a infância do narrador, dividida entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro; explanam, por fim, a idiosincrasia de alguns parentes.

A composição das cenas privadas num tom terno e suave recobre-lhes de características que mesclam o nostálgico e o elegíaco. O narrador, com um alto grau de imaginação, dota-os de um lirismo de caráter romântico, como na passagem em que descreve a criada da avó materna, em Juiz de Fora, que povoa sua meninice de fantasias - *rosa viçosa e olorosa chamada Rosa, rosa negra, Rosa de Lima Benta*<sup>23</sup>. Memória prodigiosa para datas e

---

fatos, ela mantinha em alta o repertório infantil de Andersen, Perrault e Grimm, que costumava recitar para o menino Nava. A melancolia derrama-se na lembrança da babá:

Ah! Rosa, rosa nas trevas, rosa de trevas, rosa de amor, purpúria e bela, rosa para nós há tanto desfolhada na aridez sepulcral dos nossos corações, rosa da infância, rosa unicamente nominativa, jamais declinável<sup>24</sup>.

A mesma busca de essencialidade, vazada em flagrantes íntimos através de uma prosa poética, encontra-se na recriação do descanso do avô paterno, Pedro da Silva Nava:

É a hora da sesta e do café depois da metade do seu trabalho. Encontra tudo pronto para seu repouso de amir, de jovem soberano. A alcova fechada conservou a doçura da noite. A rede é branca e fresca na penumbra. (...) Fora da camarinha também tudo parou. O vento ficou esperando, amarrado na soleira da porta. A esposa anda de meias (o rei está repousando), as criadas deslizam descalças (o moço patriarca dorme). Solidifica-se o silêncio enorme que parece feito de cera plasmável onde ficaram grudados os ruídos-lares que dentro em pouco vão ser libertados<sup>25</sup>.

No nível das cenas privadas, há um clima e mesmo uma tentativa de tempo congelado. Aí, instauram-se os preceitos de duração e descontinuidade temporais, o pensamento se faz em cima de si mesmo e o discurso vai e volta, insistindo em ficar rebimbando como um martelo a bater no preenchimento da consciência. Tal grau de imaginação pura contrapõe-se às descrições dos caminhos percorridos, nos quais o nível fragmentário é menos evidente, pois o

---

dado de realidade está mais próximo, cobrindo com mais eficiência as idéias de precisão e localização dos fatos.

Neste ponto, atinge-se o centro do processo que empresta a **Baú de ossos** o grande significado de matéria viva, uma vez que é possível levantar na organização do material narrado, como se tem procurado mostrar, o diálogo entre diferentes ritmos temporais - e não apenas entre tempos diversos, estabelecendo-se a partir daí uma espécie de jogo, onde a volta ao passado significa, em verdade, uma afirmação de presente e de futuro. Lembre-se, a propósito, que na equação rítmica sugerida pela obra a contraposição entre os caminhos percorridos, (tempo)<sup>2</sup>, e as cenas privadas, (tempo)<sup>3</sup>, resulta em vidas refeitas (tempo)<sup>1</sup>.

Nas existências recomeçadas, retoma-se um ar de inexorabilidade já encontrado nas cenas classificadas entre os caminhos percorridos. As idéias de sucessividade e de movimento emprestam a tais passagens o fito de representarem o mundo da vida na sua face mais externa e corrente. O ritmo sugere continuidade ao redor de fatos como as reconstituições familiares e o ressurgimento de traços dos antepassados. O registro de segundas núpcias é recorrente nas ascendências paterna e materna de Nava, o mesmo valendo para o preceito de que as características de um morto ressurgem nas descendências de futuras gerações.

A sugestão de continuidade, no entanto, não reside no valor isolado de tais passagens, senão que é instaurada a partir do diálogo que os fatos aí retratados estabelecem com outros feitos classificados segundo ritmos temporais diversos. O movimento, que na vida prática é a ponta mais visível do tempo, coloca em contato diferentes níveis da temporalidade, por onde os sucessos vividos vão avançando e sendo perenizados, para retornarem à superfície do contínuo pelo mecanismo da lembrança. Logo, o (tempo) é caracterizado pela iminência de queda livre no espaço infinito, sensação apenas controlada pela imersão dos tempos dois e três, que organizam o preenchimento do presente e acalmam o vazio do futuro.

A consciência da irreversibilidade do *continuum* é o preço pago pela condição humana por essa capacidade de transitar entre estágios de duração diferenciados e transformar a efemeridade dos atos vivos em pensamentos e reflexões que podem reverter em função de vivências subseqüentes. Mais, podem também sugerir ao homem uma certa capacidade de vencer seus próprios limites, como enseja Dupréel, para quem o pensamento é sempre, em

---

*alguns aspectos, a tentativa ou o esboço de uma vida nova, uma tentativa de viver de outro modo, de viver mais ou até mesmo, (...), uma vontade de ultrapassar a vida*<sup>26</sup>.

A ultrapassagem dessa ordem imediata das coisas enseja um nível de sentido central na obra em questão. Trata-se de um esforço de recomposição orientado pelo narrador e que gera várias repercussões na matéria narrada.

## 5 FUNDAMENTOS DO PROCESSO NARRATIVO

Em **Baú de ossos**, o narrador encontra uma certa lógica recompositiva em traços humanos que se refazem para serem transformados em vestígios do que já passou:

Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias. Entretanto, 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 voz que a neta recebeu da avó, 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<sup>27</sup>.

Os objetos, os aspectos físicos, os comportamentos e os discursos são sinais de um tempo passado, abrindo a possibilidade da sua recuperação. Na tarefa recompositiva, registra-se o convívio de diferentes ritmos temporais, que, como foi frisado anteriormente, conjugam o animado ao inanimado, estabelecendo uma ordem de continuidade e, para além disso, deixando ver a vida como um fenômeno que ultrapassa os dados da realidade consciente e da marcha do tempo, gravitando no oco da imaginação. Esse plano

---

imaginativo oferece a matéria que permite a recomposição nos termos enunciados por Nava:

Com mão paciente vamos compondo o **puzzle** de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo - como vitrais fraturados (onde no burel de um santo vemos - lá fora! - céus profundos, árvores ramalhando ao vento, aviões, nuvens e aves fugindo), como aqueles recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dali. Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter<sup>28</sup>.

A existência, por conseguinte, se faz pela recuperação de peças desconexas que, uma vez conectadas, ganham uma lógica de conjunto. Do mesmo modo, como o homem alcança princípios organizados para o transcurso de sua vida, o memorialista dispõe feições que refletem sobre a organização desses rudimentos. A sua tarefa, pois, requer, acima de tudo, paciência e experiência:

A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastoar o pedaço de louça que o completa e nele se completa<sup>29</sup>.

**Baú de ossos** evidencia a utilização do recurso memorialístico para repetir, num discurso concentrado em torno de ritmos temporais diversos, as operações básicas dos

---

estágios organizadores da vida. Essas manobras fundamentais ocorrem em meio a uma ordem de fatores dicotômicos como a lembrança e o esquecimento, o movimento e a paralização, a percepção imediata e os registros distanciados. A obra encontra o campo aberto de uma indagação fundamental sobre a possibilidade de um sentido que indique a lógica dessas operações e que possa ser cognoscível.

O narrador, diante de tal questão, apresenta o domínio da técnica de conjugar filigranas com a perseverança e a prontidão que lembram o jogador, o arqueólogo, o paleontólogo e o protético. A sua função é a de juntar pedaços para refazer uma unidade, dotando-lhe de sentido. Trata-se de uma tarefa que se concentra no instante. O instante está dado, mas o todo apresenta faltas que requerem preenchimentos. Tais falhas - buracos, hiatos, rombos, furos - abertas no vácuo, são ocupadas com as cenas de fundo. No desenvolvimento dessa prática, o narrador realiza a operação que reproduz as fusões rítmicas atrás descritas e que, ao lançar os acontecimentos numa ordem temporal contínua, encontra a questão-chave em torno da qual gira o seu texto: o que há por trás disso tudo? Onde está, afinal, o ponto que explica o milagre substantivo que se forma acima da matéria dos corpos e que, verdadeiramente, significa a existência humana?

Nesse tópico nodal, **Baú de ossos** dialoga com um problema que vem acompanhando o homem desde seus estágios primitivos de desenvolvimento e que tem justificado tanto uma diversidade de posições míticas como uma variedade de soluções científicas e metafísicas através das épocas. Nava, evidentemente, não possui uma resposta. O que ele enuncia é uma certa angústia diante do incontrolável processo que faz girar a existência e um supremo esforço no sentido de apreendê-lo e domesticá-lo. Há nele, um mal contido desejo de reverter o invisível da linha que separa o sucesso e o desastre, por onde corre a vida, libertando-a dessa tênue divisória, onde se funda entre duas indefinições imponderáveis - o tudo e o nada.

A imponderabilidade dos feitos da existência lembram que o desafio enfrentado por Nava produz uma imagem semelhante à do anjo da pintura de Paul Klee (**Angelus Novus**), que, segundo Walter Benjamin, *parece querer afastar-se de algo que encara fixamente*<sup>30</sup>, mantendo o rosto dirigido para o passado enquanto é impelido para o futuro:

---

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. (...) Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso<sup>31</sup>.

A contemplação impotente do anjo de Klee, entretanto, não serve para retratar o Nava narrador, senão que é justamente a figura que ele procura ultrapassar. Mesmo porque, diversamente da proposição de Walter Benjamin, a sua questão não é reconhecer os fundamentos da História, mas da própria vida.

Nesse particular, os motivos que informam **Baú de ossos** estão mais próximos do gesto de Hegel que, embora admitindo o indizível do espírito, tenta reconhecer suas manifestações em ramos do saber humano, dos entes concretos e da natureza. Ressalta, porém, que o dado mais essencial sempre falta ao homem, constituindo-se na prova mesmo da existência de um nível espiritual, cujo núcleo se coloca além da consciência e da razão. Nos termos hegelianos, a inacessibilidade desse centro, que passa pela incapacidade de a História poder enunciar a qualidade essencial da sua matéria, fica diluída em diferentes formas de apreensão: *o verdadeiro não chega somente à representação e ao sentimento, como na religião; nem tampouco só à intuição, como na arte, senão também ao espírito pensante, mediante o qual obtemos (...) a filosofia*<sup>32</sup>.

História e filosofia, é certo, transitam pelo texto de **Baú de ossos**. A sua essência, no entanto, é de ordem *poética*. À falta de réplica ao indefinido, Nava responde com o ato criador, indicando que, mais do que descrever ou refletir, ele aspira mesmo à (re)criação dos processos da existência, afastando-se do contingente e aproximando-se do perene. Tal vontade, que se

---

espelha na orientação geral do livro, pode ser resumida em torno de alguns tópicos básicos.

O primeiro deles é representado pela farta referência a Marcel Proust, a quem Nava tributa a importância de ter construído uma obra, cuja ênfase aos processos da memória, esclarece sobre a constituição do texto literário:

Esse portão de ferro prateado, eu o abro com as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust. Todo mundo tem sua **madeleine**, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura - na minha vidraça iluminada de repente! - e cada um foi um pouco furtado pelo **petit Marcel** porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo<sup>33</sup>.

Na ordem da remontagem temporal, a visão de Nava é de que a linguagem - literária inclusive, coloca-se na base da articulação entre vida e morte, sendo produzida por procedimentos memorialísticos que agem segundo princípios alternados de lembrança e de esquecimento. Isso justifica o conceito de memória involuntária que, nas colocações de Proust, é o mecanismo que liga um dado fortuito do presente a um ato há muito perdido nas trevas do passado. A vida, assim, tem a forma de um discurso que articula diferentes ritmos temporais, tal como se reproduz nas referências de **Baú de ossos** segundo a interpretação atrás proposta:

Perfume de sumo de laranja no frio ácido das noites de junho. Escalas de piano ouvidas ao sol desolado das ruas desertas. Uma imagem puxa as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em quem evoca essas dimensões, revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer. Porque esquecer é fenômeno ativo e intencional - esquecer é capítulo da

---

memória (assim como que o seu tombo) e não sua função antagonista<sup>34</sup>.

O espanto de uma revelação produzida pela lembrança enfatiza a importância que o texto de **Bau de ossos** empresta ao passado refeito por uma ordem discursiva. Se em Proust, como sugere Walter Benjamin<sup>35</sup>, a volta no tempo liga-se a um desejo de vencer o tédio do presente e descortinar o passado como uma fonte de felicidade, em Nava isso está ligado à tentativa de emprestar à linguagem - à sua em particular - um sentido mítico, fundador. Sua reverência deveria ser, não à *madeleine* prousteana, mas antes à *Mnemosyne*, àquela que preside a função poética e que, como observa Jean-Pierre Vernant<sup>36</sup>, possui o saber de tudo que foi, tudo o que é e tudo o que será.

Nessa linha da memória, localiza-se o segundo tópico de perenização da obra. Encontram-se, aí, as referências aos agentes que garantem, pelo seu discurso, a presentificação dos fatos passados e, não raro, esquecidos. Atualizados, tais eventos ganham vida e tornam-se perenes, pois o mesmo processo que os revitalizou os manterá ativos para as gerações futuras. Avulta, nesse contexto, a figura do velho, que tira da experiência - de que participou ou de que ouviu contar - a matéria que informa o existir:

A memória dos que envelhecem (...) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho - porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muito coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra - mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito - para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta,

---

mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente<sup>37</sup>.

Ao analisar a presentificação social de feitos passados, Ecléa Bosi<sup>38</sup> vale-se de Bergson para afirmar que o indivíduo possui a memória-hábito, aquela que orienta os gestos autômatos, repetidos todos os dias, e a imagem-lembrança, que é algo que se aproxima do sonho e da poesia. Logo, conclui a autora, o passado sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente. Na segunda forma, a recomposição liga-se aos indivíduos menos presos às atividades práticas e intensas do tecido social, como os poetas e os velhos.

As figuras do poeta, pelo uso da imaginação, e do velho, pelo aproveitamento da experiência, estão compostas no narrador de **Baú de ossos**. Nava é, assim, o idoso vate, cujo discurso fundador/alimentador da vida, estabelece uma profunda ligação com aquela arte narrativa caracterizada por Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos<sup>39</sup>.

As características mítica e narrativa, firmadas na fundação exemplar e na intenção socializadora das referências de **Baú de ossos**, encontram-se, desse modo, com um último tópico indicativo de busca de uma ordem perene. Trata-se da distinção de níveis relacionais que, como dispõe Nava, deve ser inquirida nas justificativas genealógicas. Conforme o narrador, os motivos que costumam orientar as pesquisas do passado podem ser vários, como a busca étnica, a herança de bens, a necessidade de ascensão, o orgulho profissional e a pura vaidade familiar.

---

A sua justificativa, no entanto, coloca-se por trás de todas, uma vez que se baseia na procura de uma lógica de duração que se situa como suporte dos graus de relações que movimentam a existência. Com isso, o intento de Nava radica num retorno que dialoga com o dado irreversível, o perene da vida, a partir do qual são contempladas as linhas referenciais de sua obra, a saber, as raízes familiares, a cultura mineiro-brasileira e a intimidade da História.

## 6 BUSCA DO TRANSCENDENTE

Em **Baú de ossos**, na teia das referências básicas da vivência ou do conhecimento de Nava, são estabelecidas as relações que sinalizam uma ordem duradoura sobre a atomização das atitudes práticas, de tal maneira que o indivíduo seja visto como uma partícula de uma ordenação maior, em nome da qual institui uma hierarquia de adições que o fazem ser um e outro, único e muitos. Nava afirma:

Um é o que fala, com dois genitores, quatro avós e oito bisavós. Se formos passado adentro, os bisavós desses bisavós serão sessenta e quatro. Se subirmos outras sete gerações, todos temos oito mil e cento e noventa e dois avós décimos-segundos. Se somarmos mais sete os antepassados contar-se-ão em um milhão, quarenta e oito mil quinhentos e setenta e seis<sup>40</sup>.

Se esses números fossem transformados em tempo transcorrido e pensados em relação à história do Brasil, retornar-se-ia à coisa de quatro séculos e se chegaria a uma cifra bem reduzida de troncos familiares. Tal matemática retroativa poderia levar ainda às linhagens primitivas da humanidade e a uma espécie de família original. Vertente irrefreável, o homem cresce e se multiplica, espalhando-se no espaço e no tempo como o córrego que, em movimentos concêntricos, vai revirando etapas até ligar-se com o oceano:

---

O rio que nasceu dos flancos de D. Peláio correu da Galiza e das terras amoráveis que regam o Minho, (...) ultrapassou as ilhas, chegou a São Vicente, subiu a serra, fertilizou São Paulo, Minas Gerais, Goiás - onde os descendentes do leonês foram dezenas, depois, centenas, depois, milhares e hoje são milhões. No princípio irmãos, em seguida primos, por fim conterrâneos, compatriotas, compatriotas - em quem falava surdamente o sangue comum<sup>41</sup>.

A passagem designa o preceito de que o amontoado de relações que começa em casa, com os familiares diretos, expande-se depois para o mundo. Nesse estágio, a idéia de nação e o conceito de História dão ao indivíduo uma dimensão de continuidade temporal e de demarcação espacial, projetando-o para fora das relações consanguíneas. A família original, assim, perde-se num passado remoto e o homem passa a justificar suas ações num plano coletivo, que, no caso de Nava, identifica-se como mineiridade:

Terras pesadas de espantos e metais. Noruegas cheias de avencas e assombrações. Montanhas inteiras de ferro. Valados e socavões atulhados de ouro. Ouro de todo jeito. Preto, branco, fino, podre.. Solo imantado, metálico, pulverulento e pegajoso que segurou firmemente o pé errante dos paulistas, desmanchou-lhes a prosápia, triturou-os no sofrimento, na fome, no crime, na pestilência, na cobiça, no medo, no pagode, no homizão. Ficaram na terra e foram - fomos! - ficando mineiros<sup>42</sup>.

O aludido terceiro tópico, identificado com a idéia de perenização, não se coloca nos termos dessa mineiridade eivada de História, embora dela muito se orgulhe e nela muito se reconheça o narrador. A sua busca apenas passa por aí, já que se reitera no intrincado das relações que, se não conseguem explicar, ao menos demonstram que, por trás dos gestos e das expressões

---

rotineiras, escondem-se eternas repetições, ou seja, formas perenes de existência:

Nada de novo sobre a face do corpo. Nem dentro dele. Esse riso, esse jeito, esse cacoete, esse timbre de voz, esse olhar, esse choro, essa asma, essa urticária, esse artrismo, esse estupor, essa uremia - são nossos e eternos, são deles e eternos. Vêm de trás, passam logo para o futuro e vão marcando uma longa cadeia de misérias. São sempre iguais e emergem ao lado das balizas trágicas do nascimento, do casamento, do amor, do ódio, da renúncia, da velhice e da morte<sup>43</sup>.

Nos termos enunciados pelo narrador, **Baú de ossos** assenta o recurso memorialístico na aspiração de uma prática recompositiva levada às últimas conseqüências. Nessa perspectiva, as histórias familiar e nacional, que permitem refletir sobre a organização e a demanda do tempo, ganham a lógica da busca de um ponto perene, cujas indicações foram atrás descritas. No que tange à procura de tal fim, a obra transpõe a própria ordenação histórico-temporal e submerge num campo de sentido de ordem mítica.

**Baú de ossos**, portanto, avizinha-se dos textos de fundação que marcam a literatura brasileira desde os postulados estabelecidos por José de Alencar à época do romantismo. No entanto, ultrapassa essa prática, bem como a tradição laudatória do gênero autobiográfico nacional, afirmando uma noção de sentido mais genérica e universal. Mais do que calcar a identidade familiar e da nação, Nava busca reencontrar o início dos tempos, o momento formador, a enunciação que, como sugere Jorge Luis Borges no conto *Aleph*, contém todos os pontos<sup>44</sup>, para, partindo daí, emprestar ao seu texto a idéia da palavra original, aquela que, além de descrever, tem a capacidade de criar o próprio mundo.

Esse gesto cosmogônico aspirado pela obra fica reforçado pelo gênero memorialístico em que se insere. Isso permite retomar a já aludida figura de *Mnemosyne*, tida pelos gregos, na Antigüidade, como a deusa da poesia lírica. Nava, sob tal aspecto, encarna a

---

figura do poeta que, segundo o princípio ático, é um homem possuído pela memória, uma espécie de adivinho do passado. Trata-se da testemunha inspirada dos tempos antigos e heróicos, da idade das origens. Como observa Jacques Le Goff, a *Mnemosyne*, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além<sup>45</sup>.

Em **Baú de ossos**, o narrador coloca-se nas fronteiras desse indevassável. Sua aspiração é pelo vazio em que a poeira dos ossos ganha formas absolutas e de onde irrompem os sentidos, a poesia e a própria vida. Assim, na confluência do sonho e da realidade, constitui-se um modelo narrativo em que a História é tomada na condição de paradigma capaz de acalmar as emergências do presente, sejam elas existenciais, como em Pedro Nava, ou sócio-políticas, como no Brasil dos anos 70.

## NOTAS

<sup>1</sup> O fenômeno de expansão da autobiografia no Brasil pós-70 é analisado por ARRIGUCCI JUNIOR, David. Recompôr um rosto. **Discurso**, São Paulo, n. 12, p. 69-82, 1981. Mesma matéria merece a atenção de KHÉDE, Sonia Salomão. **Vias e desvios da representação**. A narrativa brasileira contemporânea - pós 64. Rio de Janeiro: UFRJ. [Mimeo]

<sup>2</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975. Mesmo tema é retomado pelo autor em \_\_\_\_\_. **Je est un autre**. L'Autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

<sup>3</sup> O assunto encontra-se sistematizado em CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. **IN: \_\_\_\_\_. A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

<sup>4</sup> Há uma tipificação dos registros autobiográficos encontrados na literatura brasileira em ZAGURI, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

<sup>5</sup> NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 13. Todas as citações da obra serão retiradas dessa edição.

<sup>6</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 287.

<sup>9</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 392.

<sup>10</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 391.

- 
- <sup>11</sup> PUECH, Henri Charles. **La gnose et le temps**. Paris: Eranos-Jahrbuch, 1951. p. 60.
- <sup>12</sup> BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.
- <sup>13</sup> BACHELARD, *Op. cit.*, p. 7.
- <sup>14</sup> BACHELARD, *Op. cit.*, p. 103.
- <sup>15</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 363.
- <sup>16</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 364.
- <sup>17</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 35-36.
- <sup>18</sup> BACHELARD, *Op. cit.*, p. 115.
- <sup>19</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 163.
- <sup>20</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 163.
- <sup>21</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 163.
- <sup>22</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 164.
- <sup>23</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 238.
- <sup>24</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 243.
- <sup>25</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 36.
- <sup>26</sup> DUPRÉEL, *apud* BACHELARD, *Op. cit.*, p. 76.
- <sup>27</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 40.
- <sup>28</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 41.
- <sup>29</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 41.
- <sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **IN:\_\_\_\_. Obras escolhidas**. Magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1. p. 226.
- <sup>31</sup> BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 41.
- <sup>32</sup> HEGEL, Georg W. F. **Lecciones sobre la filosofía de la historia universal**. Madrid: Alianza Editorial, 1985. p. 110.
- <sup>33</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 303.
- <sup>34</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 304.
- <sup>35</sup> BENJAMIN, *Op. cit.*
- <sup>36</sup> VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: DIFEL, 1973. p. 187.
- <sup>37</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 17.
- <sup>38</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- <sup>39</sup> BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 198.
- <sup>40</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 184-185.
- <sup>41</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 150.
- <sup>42</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 103-104.
- <sup>43</sup> NAVA, *Op. cit.*, p. 186.

---

<sup>44</sup> BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Porto Alegre: Globo, 1978.

<sup>45</sup> LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. p. 438.

---

## SOBRE O AUTOR

Pedro Brum Santos é doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós Graduação em Letras da UFSM. Publicou *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Participou da obra coletiva *O tempo e o vento 50 anos*. Colaborou na organização de *Felipe de Oliveira, Obra completa*. Presidiu entre 2000/2001 a ABRAPLIP – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Coordena o Grupo de Pesquisa Literatura e História e é um dos coordenadores do Laboratório Corpus.