

PEDRO NAVA e a fórmula do Frankenstein

Celina Fontenele Garcia

Resumo

Este trabalho procura demonstrar que a escrita memorialística de Pedro Nava é uma escrita frankenstein, construída de restos arquivados na memória: textos literários, histórias da família e narrativas orais da tradição social.

Résumé

Ce travail cherche à démontrer que l'écriture des Mémoires de Pedro Nava est une écriture frankenstein, construite avec des restes classés dans les archives de la mémoire: des textes littéraires, des histoires de famille et des récits oraux de la tradition sociale.

Para analisar a obra de Pedro Nava procuramos, neste artigo, salientar a fragmentação de sua escrita, através da escolha do gênero e do que seria a sua definição de Memórias: um ajuste de contas, que consiste em repensar o passado, para escapar do peso do presente, para encontrar-se consigo mesmo e com o outro e para estabelecer uma comunicação externa que preencha o vazio de sua vida. Com esses três fortes motivos, Pedro Nava procura realizar seu projeto, criando uma obra difícil de ser classificada, pela profundidade da análise social, política e literária que faz do Brasil, e também pela manifesta intenção

de contar a história de seu clã, para desvendar/construir sua própria história. Nessa história está presente a figura da morte, através da morte das pessoas, das coisas e dos fatos, re-suscitados e re-vividos pela memória, mas também pelo manifesto desejo de escapar do domínio da morte, pela escrita.

É uma obra difícil de ser classificada também quanto ao gênero. Trata-se de memórias, autobiografia, narrativa com características de romance, ou tudo isso ao mesmo tempo?

Para tentar definir a obra de Nava, procuramos inicialmente relacioná-la com os conceitos apresentados por Philippe Lejeune¹, em seus livros sobre a autobiografia, e também com os estudos feitos por Antonio Candido², em seus ensaios sobre o memorialismo de Pedro Nava.

No prefácio de *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune explica seu conceito de autobiografia e seus objetivos, para estudar o gênero sob três abordagens: histórica, porque o estudo do eu que se desenvolveu no mundo ocidental, depois do século XVIII, é um estudo da civilização; psicológica, uma vez que o ato autobiográfico põe em jogo problemas da personalidade, da memória e da auto-análise; e literária, pois a autobiografia se apresenta, em primeiro lugar, como um texto literário. Os estudos sobre autobiografia se encontram divididos entre dois pólos aparentemente opostos: o da ciência, que parece contribuir para a elaboração de uma poética, e o da literatura, visto que a literatura crítica, para Lejeune, não é senão um ato literário de segunda mão. Interpretação analítica e estudo poético se unem, quando se trata de estudar a autobiografia como um fenômeno de linguagem.

Nessa obra, Lejeune revela a intenção de procurar resolver alguns problemas teóricos da autobiografia e tornar claros os critérios próprios do gênero: ele é um leitor contemporâneo, de textos publicados, que tenham como assunto comum a escrita do eu. Partindo da diversidade dos textos analisados, define como autobiografia a narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua vida individual e, em particular, da história de sua personalidade. Lejeune fala em narração em prosa, mas sabemos que no Brasil existem exemplos de autobiografia em verso, como *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, analisado por Antonio Candido.

A autobiografia parte da noção de indivíduo e de pessoa no mundo ocidental a partir do século XVII. Marca o surgimento da concepção do homem como centro do universo, e conseqüentemente, do narcisismo, sendo essa noção essencial para a compreensão da escrita do eu. Esse tipo de literatura, no mundo contemporâneo, também pode traduzir a manifestação da angústia que se relaciona ao enfraquecimento ou à perda da noção de identidade no mundo moderno.

Para Lejeune, os limites entre autobiografia e memorialismo não são bastante nítidos. Mas é preciso ter sempre presente que é impossível uma narrativa se restringir apenas à vida pessoal, esquecendo o contexto histórico-geográfico, do qual fizeram parte o eu focalizado e os outros eus que com ele interagiram. Isso porque o tema tratado pelas obras memorialísticas não é apenas o da vida individual, o da história da personalidade, contém ela também a narrativa do autor, contaminada por uma visão pessoal dos acontecimentos testemunhados. Será impossível demarcar, portanto, os limites entre a vida de um autor e a sua obra, dada a impossibilidade de precisar o que é invenção e o que é real num texto memorialístico e/ou autobiográfico³. A diferença entre os dois poderia ser vista a partir de que, no memorialismo, o narrador não é o centro do interesse da narrativa, ele se envolve nos acontecimentos e estes passam a conduzir o fio narrativo para a história social, a familiar, a do clã ou a de uma comunidade.

Nos ensaios em que analisa a obra de Nava, Antonio Candido trata da diferença entre memorialismo e autobiografia sobre que reflete Lejeune. Declara inicialmente que *Baú de ossos*⁴ é, ao mesmo tempo, uma mistura de memorialismo e ficção, pois existe na obra uma tensão literária na qual o autor garante, ao mesmo tempo, uma fusão do local e sua tradução universal de visão do homem e do mundo. Diz também que Pedro Nava está num terreno mais próximo da autobiografia⁵, porque sua obra é em prosa, com longas seqüências narrativas, que deslizam, às vezes, para a biografia, para a história do grupo familiar ou social.

Antonio Candido analisa o ficcional, em *Baú de ossos*, dando destaque aos trechos em que o narrador, apelando para a imaginação, recompõe passagens da vida de seus antepassados, conhecidas por intermédio de crônicas fragmentárias, entre as quais estão as aventuras do bisavô Luis da Cunha e seus amores senis, e as histórias dos Nava, no Ceará e no Maranhão. Chama a atenção para a recriação dos hábitos provincianos, dos diálogos e dos sentimentos, impossíveis de serem conhecidos pelo narrador. E conclui: "Desse modo, sobretudo em *Baú de ossos*, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance"⁶.

O próprio Nava reconhece, em suas entrevistas, essa recriação romanesca que foge ao documental e na qual parece se fundamentar a "verdade" e a "sinceridade" da escrita autobiográfica ou memorialística; explica também que, para escrever a vida de seus antepassados, além da utilização de documentos, teve que se alicerçar no trabalho da memória e na recuperação das crônicas orais da família. A leitura de sua obra revela que ela é tudo isso ao mesmo tempo: suas memórias têm

características de romance, pois sua escrita não pertence ao memorialismo ortodoxo: para ele, o memorialista transfigura, explica e interpreta os fatos relatados. Em seu caso, a transfiguração e a interpretação dos acontecimentos fazem-se muitas vezes, a partir da leitura que faz de Proust presente em toda sua obra, através das apropriações de estilo e das citações.

Em *Balão cativo*⁷, numa das epígrafes tiradas de *Albertine disparue*⁸, Nava parece encontrar a definição exata para o memorialismo: "...comme j'étais un homme, un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle" (BC p. 287). Nava se apropria dessa idéia de Proust, conferindo-lhe uma nova roupagem ao dizer: "O memorialista é forma anfíbia de historiador e ficcionista e ora tem que palmilhar as secas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação".

Pedro Nava considera memorialística a sua obra e a conceitua dessa forma, no seu texto e fora dele: seu texto é uma narrativa pessoal e a história de uma personalidade, e ele se contradiz, ao declarar expressamente que não deseja ocupar o espaço do texto consigo mesmo. Mas Lejeune explica que as memórias são somente meio sinceras, ainda que seja grande o desejo de verdade de quem escreve. Nava diz também que escrever sobre si mesmo é mais complicado do que se pensava. Proust se confessa. Quando declara que, ao escrever, apresenta sua visão de mundo, sem entrar no picadeiro, ou afirma que não deseja ocupar o espaço do texto consigo mesmo, está dizendo apenas uma meia verdade, porque na criação memorialística o autor escolhe os fatos, conduz a ação, vigia a afirmação do cenário, programa a fala das personagens e cria seu próprio *script*, construindo com as palavras o seu corpo frankensteiniano.

Para Nava, a escrita constitui um benéfico ajuste de contas, e para que esse ajuste de contas se torne possível, aprende com o tio Sales, como método de trabalho intelectual, a transformar as pessoas comuns, que passavam na rua ou que moravam na pensão Moss, em personagens de romance.

Para descanso de espírito, sempre que ele via um verdadeiro tipo, qualquer que fugisse do-todo-mundo, logo começava seu enredo e a criar uma espécie de novela onde o indivíduo focalizado movia-se melhor que na sua própria existência. Dando comprovação à idéia machadiana de que a verossimilhança pode muitas vezes vencer e ser melhor que a verdade (BC p. 221).

É essa a idéia de Antonio Sales, de que se apropria Pedro Nava, pondo-a em prática em *Bau de ossos*. É graças a essa "invenção" que Nava recria as aventuras de Canudos, vividas por um dos hóspedes da Pensão Moss. E, sobretudo, a invenção do

tio Sales fornece matéria para suas memórias pela recriação das pessoas a partir de personagens literárias, como o narrador de *À la recherche*, ou faz a narrativa com a mediação da arte. Nava descreve as personagens, segundo a iconografia proustiana, ou forma-as, fragmentariamente, com os retratos e estátuas de museus e com suas lembranças da realidade. Por meio da reunião de caracteres de várias pessoas numa só personagem, Nava cria personagens frankensteins, fundadas na verossimilhança e na invenção, calcadas em comparações com as obras de pintura e de escultura, em apropriações dos clássicos da arte, da ciência e da literatura universal; personagens elaboradas através dos seus desenhos e de seu conhecimento de música e de cinema, que acabam por formar um grande corpo frankenstein, a partir do gênero, pela mistura de biografia, autobiografia, memórias e narrativa com efabulação romanesca: corpo anfíbio que desliza constantemente entre o real e a ficção.

A verdade do frankenstein

Dentro de sua visão de mundo, Nava elabora para o leitor um conceito de história, ponto essencial de sua visão de homem. Para isso, parte do presente e utiliza a ironia para mascarar suas intenções: nas entrevistas, Nava/escritor faz afirmações sobre os fatos atuais, dizendo-se contra qualquer tipo de arbítrio, contra todo tipo de violência e a favor da liberdade; julga as pessoas a partir das próprias opiniões e emoções; nas suas memórias, Nava/narrador realiza a transformação das pessoas em personagens/marionetes, que manipula com a força de seu desejo de poder, cuja realização torna-se possível pela escrita.

Nessa perspectiva, o que é a verdade para Nava, quando declara que escreve, tendo presente o espírito da primeira geração modernista? Esse é o questionamento que o autor faz em *Beira-mar*¹⁰, na tentativa de justificar sua escrita antropofágica, com a qual fará o seu ajuste de contas. A cada novo volume, Nava volta à questão do papel do memorialista e à do valor da verdade na escrita memorialística. Segundo afirmações suas, memorialismo é interpretação dos fatos. Sua pergunta mais constante é: como interpretar o acontecido, se ele tem relevância extrínseca e depende da reação psicológica de quem o recebe?

Nava diz que o memorialista deve narrar a verdade, a sua verdade, da maneira como ele viu, sentiu e viveu. E explicita: o FATO muda, se deforma ou se altera, dependendo de quem o vê: "A mesma história pode ser uma rapsódia alegre (*Macunaíma*, de Mário de Andrade) ou um filme duro como pedra (*Macunaíma*, de Joaquim Pedro)" (CF p.166-7). Tudo depende da visão de mundo

do escritor, do artista ou do expectador, que presencia o fato e o filtra através de sua sensibilidade. Nava joga com a questão da verdade de uma maneira tão "humilde" e "sincera" que o leitor entra no seu jogo; mas apenas renova conceitos já formulados por Proust e Bergson, com os quais acentua o caráter artificial e de construção da obra literária.

Nava lê na última parte de *À la recherche* que a elaboração de uma obra pode ser semelhante à construção de uma catedral ou de um monumento druídico, onde se aprenderiam verdades, além do grande plano de conjunto, ou onde não se aprenderia nada. Retira também da obra de Proust que a recriação, pela memória, de fatos ou de impressões que é necessário aprofundar, esclarecer, ou transformar em equivalentes de inteligência, é uma das condições, senão a essência mesma da obra de arte. Segue ainda o exemplo de Proust, que cria a sua Combray existente apenas nas páginas de *À la recherche*. A Combray de Nava surge nas cidades do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte antiga.

*Mais Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France*¹¹.

O amor e outros sentimentos - paixão, ódio, inveja - ou o esquecimento, Nava só consegue atingir pela mediação da arte: da pintura, da escultura e da literatura. Dessa mesma forma, à maneira de Proust, recria e transforma, pela mediação da arte, fatos, cidades e pessoas e monta o *puzzle* de sua escrita, que ele gostaria de fazer passar por uma narrativa real.

Para Nava, escrever memórias é a solução encontrada para preencher a solidão do velho que se sente posto de lado, na vida social e profissional. Declara, expressamente, em *Beira-mar*, que condiciona tal isolamento à fidelidade, à verdade e à prática do amor aos inimigos - ironia naveana - com "a terapêutica cirúrgica de seu esquecimento. Extirpando-os" (BM p.199). Transforma os inimigos pela escrita em personagens suas, marionetes, através das quais tripudia sobre eles, pretendendo ainda parecer magnânimo aos olhos de seu leitor. Suas personagens são maniqueístas: divididas em boas e más, anjos e demônios; sua "verdade" depende do grau de amizade ou de rancor multiplicado por mil pela distância, pelo tempo, que transforma toda matéria guardada na memória.

Nas suas memórias, Nava procura dar um caráter ficcional à sua infância, ao pintar um quadro expressionista do lado "noruega", nunca batido de sol, de sua vida de órfão dickensiano, em Juiz de Fora. Esse caráter ficcional é exagerado, implacavelmente, nas passagens em que se refere à indiferença da recepção da família, às injustiças no tratamento, aos olhares

e às palavras pronunciadas com segundas intenções, às acusações injustas, matéria utilizada por Nava para justificar sua desforra através da escrita.

A escrita mais livre e o desejo de saber sua origem são essenciais para o trabalho do memorialista, na hora de saber quem vem antes e quem lhe confere o ser hereditário. Esse é um motivo que assume um papel primordial na escrita de Nava, principalmente em *Baú de ossos*, em que se mostra ao leitor o caminho tomado para realização da escrita: a construção de um corpo, partindo da justificação biológica de sua existência. É ao mesmo tempo matéria e motivo da sua escrita, porque além de demonstrar seus conhecimentos científicos, fundamentado em Cuvier e em Claude Bernard, ligando-os à literatura realista, através de Zola e Balzac e, terminando em Proust, Nava mostra ao leitor seu desejo de permanência, de possuir uma genealogia, de pertencer a uma família tradicional, possuidora de terras e de brasões: revela enfim, o seu desejo de poder.

Tendo como ponto de partida a consciência das limitações da idade e a revolta provocada pela velhice como condição humana, ele busca a escrita, portanto, à maneira de Proust, a fim de ao mesmo tempo recuperar o tempo perdido e escapar da condição humana de velho, num país em que se discrimina o idoso, dando assim aos mais jovens o exemplo de rebeldia. A função utilitária de sua escrita afirma-se, embora de forma camuflada:

Escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo. Essa franqueza assenta em quem escreve se amparando; assistindo, socorrendo - na solidão terrível da existência. Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia" (BM p. 198).

Na construção de *Baú de ossos*, Nava parece buscar sobrepôr, às frustrações de sua vida, uma outra vida cheia de realizações: o vazio familiar (os irmãos e a mulher não têm voz na narrativa) é preenchido, convenientemente, com as vozes familiares de suas personagens da literatura; para os outros, Nava abre seu arquivo implacável. Visitam seu texto, por isso, como testemunhas/personagens, Machado de Assis, Dom Casmurro e o Conselheiro Aires, com sua solidão e desencanto; Villon, as paixões humanas e a presença inexorável do tempo perdido, repetido nos versos "autant en emporte ly vens" e "Mais où sont les neiges d'antan?", temas recorrentes em *Baú de ossos* e em outros livros. Nava repete assim o mesmo questionamento existencial, encontrado no poema-epígrafe "Profundamente" de Bandeira, e a mesma tentativa de vencer a morte que forneceu matéria à sua obra, sem conseguir alcançar um dos objetivos de

sua escrita. É afinal essa relação com a morte que acaba por explicar a sua escrita: ele escreve, sobretudo, para não morrer (ou para esquecer o medo da morte?); a cada dia faz o trabalho de Penélope, tecendo seu texto; corrigindo-o a cada noite, "faz seu texto sorrir", plagiando Anatole France, para deixá-lo pronto para o dia seguinte; assim adia sua morte e ficcionaliza sua verdade, que é relativa porque depende do ponto de vista de quem fala, e é construída, como o Frankenstein.

O tecido do frankenstein

A obra de Pedro Nava é uma construção, o que se comprova através das metáforas utilizadas na sua escrita, quando ele justifica a reconstrução da vida de seus antepassados e da sociedade da qual faziam parte, pelas metáforas do *puzzle*, do ceramista e do Frankenstein. Ela pode ser vista, também, como uma construção feita de pedaços de vidros coloridos, que se justapõem para a composição de um vitral; pode, ainda, ser analisada como um tecido, composto de fios entrelaçados, organizado em vários níveis de tempo, em vários graus de passado e de presente. Complementando a multiplicidade de tempos, há também a multiplicidade de vozes, pois a obra naveana é feita de retalhos da memória dos textos, literários ou não.

Para a composição do texto de Nava, os desenhos e os esboços foram úteis como suporte da escrita, como foi fundamental, para sua concretização, a herança cultural recebida de sua família. O interesse de Nava pelos objetos antigos, pelos livros e pelos escritores, é alimentado através das conversas com os mais velhos, que colaboram com o elemento básico da construção familiar - a lembrança. Ele compõe seu corpo da escrita da mesma maneira como compõe seu corpo hereditário:

Atento agudamente nesses retratos no esforço de penetrar as pessoas que conheci (uns bem, outros mal) e cujos pedaços reconheço e identifico em mim. Nas minhas, nas deles, nas nossas inferioridades e superioridades. Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços de seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) tenho que dizer toda a verdade, só a verdade e se possível, toda a verdade (BO p. 211).

É assim que, ao examinar os retratos de sua família, Pedro Nava faz, metaforicamente, um texto frankenstein. Ele se declara e se descreve como um Frankenstein hereditário, partindo do

juízo de retratos e chegando às singularidades de seus antepassados. Mas o que chama a atenção é o paradoxo que Nava instaura no texto: ele é um Frankenstein que declara sua fé na hereditariedade, e na verdade de sua escrita. Ele confunde o leitor, ao falar de hereditariedade e de verdade, e se exime de uma possível cobrança, porque sabe que a escrita é uma construção de palavras, quando diz: "e se possível, toda a verdade".

Antonio Candido fala na escrita de Nava como imaginosa, torrencial e desmistificadora da realidade, e acrescenta:

...por muitos lados Pedro Nava é um homem das coisas antigas, fanático de genealogia, perito em brasões, nutrido de velhas leituras e petite histoire; mas inversamente - que modernidade extraordinária na sua irreverência, na visão desmistificadora que derruba com a mão esquerda o que direita parecia consolidar de vez¹².

O crítico reflete muito bem a disposição irreverente de Nava, que fala em *verdade e sinceridade* do memorialista, ao mesmo tempo em que se refere à construção do seu corpo frankenstein. Nava parece divertir-se, quando se interroga sobre o valor da verdade e invoca Pilatos ao lavar as mãos diante da verdade dos outros. O espelho pode refletir a verdade ou o que queremos passar por verdade: por isso ele, o espelho, é comparado a Pilatos e a Narciso.

A verdade depende sempre de alguma coisa que nos obriga a pensar sobre o verdadeiro e decifrar os signos que rodeiam o escritor. Ao mesmo tempo em que fala em verdade de modo absoluto, Nava relativiza essa verdade, ao declarar que procurar a verdade consiste sempre em interpretar, decifrar e explicar uma verdade que é temporal e relativa.

A construção do texto de Nava, a partir da busca da verdade, no plano do real, traz como consequência a relação da escrita, partindo do concreto, dos retratos com os quais se identifica, com o seu texto (um simulacro fundado em outro - a fotografia). Os retratos servirão também de termo de comparação, para mostrar e provar a hereditariedade, através da "corrente de sangue"¹³, e a reencarnação, "aparecendo no fim de certos risos (...) na possibilidade das mesmas doenças, na probabilidade de morte idêntica" (BO p. 21).

A comparação entre o retrato e os membros da família, através de cinco gerações, pode ser analisada de dois modos: como uma arqueologia interior, no riso e na entonação de voz, no olhar, e outra exterior, na máscara facial. O retrato se assemelha, em *Baú de ossos*, a um *totem* que protege a família contra as singularidades individuais, prendendo seus membros nesse cordão de isolamento que é o clã. Nava insiste demais na

questão da hereditariedade, como se quisesse convencer o leitor, da sua importância ou como se quisesse mostrar o contrário: que a questão da hereditariedade poderia ter valor para os outros, mas não para ele. "Quem me envulva"? é uma pergunta séria que exige em seguida a outra "quem me envulvará?"

Nava analisa o valor da hereditariedade, apontando a epígrafe de Mário de Andrade "Que somos nós!? pronomes pessoais" (BO p. 179) como hipótese explicativa. E acrescenta de modo irônico, "nada de novo sob a face do corpo. Ou dentro dele.(...) Eu, tu, ele, nós, vós, eles. Entre dois nada os pronomes dançam. Ah! dançam em vão..."(BO p.186). Usando a ironia, Nava cita a *Bíblia*, modificando-a, e assim considera o passado e o futuro como dois nada, principalmente se levarmos em conta a epígrafe "What is past is prologue" (BO p.148). Logo, se o passado é apenas introdução e se não existe futuro, a exclamação "Ah!" é portadora de toda a carga de amargura contida na dança dos pronomes, que dançam em vão, porque não passam de uma categoria gramatical, auxiliar da escrita.

Singularmente são encontrados na obra, como apontadores desse caminho, Proust, Bandeira, Mário de Andrade e Machado de Assis, que poderiam repetir com ele a frase que fecha *Memórias Póstumas*: "Não tive filhos, não transmiti a eles o legado da nossa miséria". Para Nava, a genealogia pode ser apenas um contraponto genético de conhecimento próprio, esquecendo propositalmente (?) a possibilidade dos livros serem os filhos, criados no laboratório da memória, que transmitem a imagem desejada pelo criador.

Para o proustiano Pedro Nava, a escrita, essa busca do tempo perdido, está ligada fortemente ao espaço geográfico, pois esse espaço é fundamental para o reconhecimento das origens, das sensações e das raízes genéticas e sociais dele como indivíduo. Nessa viagem ao passado, Nava/personagem liga-se geograficamente a Juiz de Fora, à Rua Principal, ao sobrado onde reinava sua avó materna. "E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou minha vida" (BO p. 13). Para ele, Juiz de Fora é o centro de convergência das suas origens de Minas, do Brasil e da Europa latina.

Essa divisão de seu destino em duas direções, como a divisão da cidade em dois lados, em dois caminhos, pode levar o leitor à narrativa de Proust que, no princípio de *Du côté de chez Swann*, divide Combray em dois lados: o de Swann e o de Guermantes e faz com que esses caminhos se encontrem no final do romance. Em Nava essa semelhança parece ser intencional, pois ele divide geográfica e ironicamente Juiz de Fora em dois lados, que se encontram, apenas, na irreverência do texto. Ele pode também querer simbolizar, com a divisão da

cidade em dois lados, o fechamento do mineiro e a abertura do caçique, nessa reconstrução do seu caminho¹⁴. Sua direção geográfica sempre partem de Minas; num esforço de especialização literária, social e psicológica, é responsável pela volta à infância e pela volta às origens: o mineiro exilado que se alimenta da nostalgia. Pode ser, também, o desejo de construir sua Pasárgada. As direções a partir de Minas e podem realizar o movimento inverso: da volta, movimento realizado por Drummond por Murilo Mendes, por Cyro dos Anjos, e também por Nava, que recuperam a memória afetiva nessa volta às origens e justificam a escrita autobiográfica e/ou memorialística. Ao descrever as aventuras dos bisavós e dos avós desbravadores que utilizavam os caminhos abertos para as tropas de furos ou para o trem da Central, Nava procura recuperar as lembranças; para tecer seu texto frankenstein, a fim de refazer o caminho de seus ancestrais: desbravando seus caminhos interiores, a exemplo de seus parentes, tenta livrar-se de suas frustrações com a vingança, às vezes cruel, de seus inimigos. Nessa perspectiva, atinge seu objetivo, revive o passado e recompõe o corpo da escrita.

Notas

1. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. *Vejo este livro em francês*. (Nessa obra Lejeune analisa a importância dos estudos autobiográficos e a diferença entre as várias formas de escrita do eu.)
2. CANDIDO, Antonio. Pedro Nava, uma obra em prosa franca. *Estado de Minas*, 21/03/76. Poesia e ficção na autobiografia in *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 51-69.
3. *Ofício MIRANDA* *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. R. 299, Av. A, loja 6, sup. sala 201.
4. NAVA, Pedro. *Baú de Ossos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
5. CANDIDO, Pedro Nava, uma obra em prosa franca. Op. cit. Esse artigo faz parte de uma conferência sobre os memorialistas mineiros Murilo Mendes e Carlos Drummond.
6. *Estado de Minas*, 21/03/76.
7. CANDIDO, *Educação pela noite*. Op. cit., p. 61.
8. NAVA, Pedro. *Baú Cativo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
9. BROUSSE, Albertine *disparus*. VI volume de *À la recherche du temps perdu*. Paris: Flammarion, 1986. Nava utiliza, com frequência, epígrafes retiradas desse livro.

9. PEREIRA. Entrevista para o *Diário do Nordeste*, Fortaleza, Ceará, de 09/07/83.
10. NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. As citações serão retiradas dessa edição.
11. PROUST. *Le temps retrouvé*. Paris: Flammarion, 1986, p. 356.
12. CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Belo Horizonte: Companhia das Letras, 1993, p. 13.
13. Termo usado por Sivilino Santiago em *Modernidade e tradição popular*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói:1: 34:40, 1991.
14. Cf. WALTY, *Baú de ossos: um corte, uma arqueologia*. Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 895, p. 9, 26 nov. 1983. *Suplemento Literário*, Edição especial.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a literatura brasileira em relação à cultura da tradição. A partir da análise de alguns textos de José de Alencar, abordamos o tema da tradição literária e da cultura popular. O objetivo é discutir o problema da tradição literária e da cultura popular em termos históricos.

Resumé

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a literatura brasileira em relação à cultura da tradição. A partir da análise de alguns textos de José de Alencar, abordamos o tema da tradição literária e da cultura popular. O objetivo é discutir o problema da tradição literária e da cultura popular em termos históricos.

Um "Petrone Menarte, autor del Quijote", de Borges e
 gaciona funcional, mais do que como técnica de construção
 de construção literária, como um conceito conceitual que coloca
 em xepex a tradição institucionalizada e os efeitos de
 organização. Enquanto existia de memória e esquecimento de
 um texto "primário", a operação pastichadora assemelha-se à
 operação de criação de "trabalho", a construção para mais tarde
 - um movimento sem origem nem fim, que ilustra e cria
 continuidades