



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CAMPUS CAMPINA GRANDE**  
**CEDUC – CENTRO DE EDUCAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E**  
**INTERCULTURALIDADE**

**SÍLVIA JUSSARA BARBOSA DOS SANTOS DOMINGOS**

**VOZ E SILÊNCIO: OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA**  
**NAS MEMÓRIAS DE GALO DAS TREVAS**

**Campina Grande-PB**  
**2022**

SÍLVIA JUSSARA BARBOSA DOS SANTOS DOMINGOS

**VOZ E SILÊNCIO: OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA  
NAS MEMÓRIAS DE GALO DAS TREVAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Interculturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Doutorado.

**Área de concentração:** Literatura e Estudos Interculturais.

**Orientador:** Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

**Campina Grande-PB  
2022**

## FICHA CATALOGRÁFICA

D671v Domingos, Sílvia Jussara Barbosa dos Santos.  
Voz e silêncio [manuscrito] : os modos de construção narrativa nas memórias de Galo das Trevas / Sílvia Jussara Barbosa dos Santos Domingos. - 2022.  
158 p. : il. colorido.

Digitado.  
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.  
"Orientação : Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Humanidades - CCHA."

1. Teoria do desdobramento. 2. Literatura de testemunho.  
3. Ética. 4. Memória. 5. Escrituras navianas. I. Título

21. ed. CDD 801.95


SÍLVIA JUSSARA BARBOSA DOS SANTOS DOMINGOS  
VOZ E SILÊNCIO: OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DA  
NARRATIVA NAS MEMÓRIAS DE GALO DAS TREVAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor(a) em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração:** Literatura e Estudos Interculturais.

Aprovada em 05 /05 /2022

**BANCA EXAMINADORA**



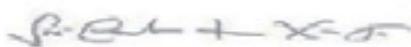
Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. José Carlos Cariacás Romão dos Santos  
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)



Prof. Dr. Geam Karlo Gomes  
Universidade de Pernambuco (UPE)

A Glendha e Miguel, frutos do meu ventre,  
a minha mais importante produção! A  
Gilmar, companheiro incondicional! A  
painho e mainha, por toda a vida, sempre!

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, antes de tudo e de todos, a Deus pelo fôlego incessante de disposição para um trabalho dessa natureza e pelo pulsar da vida...

Agradeço aos meus pais por me fazerem o que sou. Aos meus filhos e esposo pela compreensão nos diversos momentos de ausência.

Agradeço aos amigos pelo incentivo e pelas palavras jubilosas.

Agradeço a minha querida Geralda Medeiros Nóbrega. Amiga, orientadora e espelho para assuntos não só acadêmicos, mas também para o devir da vida.

Meus sinceros agradecimentos ao professor doutor Antonio Carlos de Melo Magalhães pela orientação eficaz e pontual deste trabalho, bem como pelo acolhimento acadêmico e afetuoso.

Por fim, agradeço a todos os professores do PPGLI, com os quais atrevi-me a desfrutar do aprendizado. Em especial, a saudosa professora Rosilda Alves, aos professores Eli Brandão e Luciano Justino.

*“Os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, que têm a conversação mais brilhante, a cultura mais extensa, mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflète, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando, pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido”.*

*“Em Busca do Tempo Perdido”.* Marcel Proust (1871-1922).

# VOZ E SILÊNCIO: OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NAS MEMÓRIAS DE GALO DAS TREVAS

<sup>1</sup>Sílvia Jussara Domingos

## RESUMO

A rememoração das vivências navianas põe o leitor diante de um país culturalmente desconhecido por muitos, com muitos aspectos históricos, e com um estilo narrativo e um narrador que rompem com a tradição literária do texto autobiográfico. No quinto volume das memórias, *Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas*, o autor rompe – no sentido positivo da palavra – com diversos aspectos do texto memorialístico. Além da rememoração, não apenas das suas vivências passadas, mas também dos modos de viver de seus ancestrais, familiares, amigos e de toda uma sociedade, constituindo memórias que retratam o privado e o público, o individual e o coletivo; o autor dá vida e voz aos mortos do passado, e traz à luz os falares interrompidos ou silenciados pelas conjunturas ideológicas da época e pelo próprio tempo. Com base numa teoria que pressupõe o desdobramento de si, é possível perceber na obra os modos estéticos que o autor cria para promover desdobramentos de si mesmo nos narradores utilizados, e, destes, nos lugares de voz que apresenta. Ele cria os lugares de voz para fazer falar o silenciado. Ao fazer isso, o autor se utiliza do processo de desdobramento de sua voz na voz dos narradores – da primeira e da segunda parte da obra – e na voz do protagonista. É a voz desdobrada que testemunha aquilo que o autor presenciou. Neste trabalho, utilizamos os pressupostos teóricos das Escritas de si, da ética e da Literatura de Testemunho para a postulação da teoria do Desdobramento e dos Lugares de Voz, pelos quais há a possibilidade de fala, para o subalterno, dentro do mundo que é a obra literária. A partilha dessas vozes, em duelo ou em contradição, dentro do espaço da obra, constitui um processo de (re)construção identitária dos falares silenciados durante a Revolução de 1930.

---

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa e Literatura pela Rede Pública Municipal de Caruaru. Professora Universitária da ASCES/UNITA. Mestra em Linguagem e Ensino pela UFPB.  
[silviadomingos@outlook.com](mailto:silviadomingos@outlook.com)



**Palavras-chave:** Teoria do Desdobramento, lugares de voz, literatura de testemunho, escritas de si e memória.

## ABSTRACT

The remembrance of Navian experiences puts the reader in front of a country culturally unknown to many, with many historical aspects, and with a narrative style and a narrator that break with the literary tradition of the autobiographical text. In the fifth volume of the memoirs, *Galo das Trevas: as twelve imperfect candles*, the author breaks – in the positive sense of the word – with several aspects of the memorial text. In addition to remembering, not only their past experiences, but also the ways of life of their ancestors, family members, friends and an entire society, constituting memories that portray the private and the public, the individual and the collective; the author gives life and voice to the dead of the past, and brings to light the speeches interrupted or silenced by the ideological conjunctures of the time and by time itself. Based on a theory that presupposes the unfolding of the self, it is possible to perceive in the work the aesthetic modes that the author creates to promote unfoldings of himself in the narrators used, and, from these, in the places of voice he presents. He creates the voice places to make the silenced speak. In doing so, the author uses the process of unfolding his voice in the voice of the narrators – of the first and second parts of the work – and in the voice of the protagonist. It is the unfolded voice that testifies to what the author witnessed. In this work, we use the theoretical assumptions of *Writings of the self, ethics and Witness Literature* for the postulation of the theory of *Unfolding and Places of Voice*, through which there is the possibility of speaking, for the subaltern, within the world that is the literary work. The sharing of these voices, in a duel or in contradiction, within the space of the work, constitutes a process of identity (re)construction of the silenced speeches during the 1930 Revolution.

**Keywords:** Deployment Theory, voice places, testimonial literature, self-writing and memory.

## RESUMEN

El recuerdo de las vivencias de Navian pone al lector frente a un país culturalmente desconocido para muchos, con muchos aspectos históricos, y con un estilo narrativo y un narrador que rompen con la tradición literaria del texto autobiográfico. En el quinto volumen de las memorias, Galo das Trevas: como doce velas imperfectas, el autor rompe – en el sentido positivo de la palabra – con varios aspectos del texto memorial. Además de recordar, no sólo sus vivencias pasadas, sino también las formas de vida de sus antepasados, familiares, amigos y toda una sociedad, constituyendo memorias que retratan lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo; el autor da vida y voz a los muertos del pasado, y saca a la luz los discursos interrumpidos o silenciados por las coyunturas ideológicas de la época y por el tiempo mismo. A partir de una teoría que presupone el desdoblamiento del yo, es posible percibir en la obra los modos estéticos que el autor crea para promover desdoblamientos de sí mismo en los narradores utilizados y, a partir de éstos, en los lugares de voz que presenta. Crea los lugares de voz para hacer hablar a los silenciados. Al hacerlo, el autor utiliza el proceso de desdoblamiento de su voz en la voz de los narradores -en la primera y segunda parte de la obra- y en la voz del protagonista. Es la voz desplegada que testimonia lo que el autor presencié. Neste trabalho, utilizamos os pressupostos teóricos das Escritas de si, da ética e da Literatura de Testemunho para a postulação da teoria do Desdobramento e dos Lugares de Voz, pelos quais há a possibilidade de fala, para o subalterno, dentro do mundo que é a obra literaria. El compartir de estas voces, en duelo o en contradicción, dentro del espacio de la obra, constituye un proceso de (re)construcción identitaria de los discursos silenciados durante la Revolución de 1930.

**Palabras clave:** Teoría del Despliegue, lugares de voz, literatura testimonial, autoescritura y memoria.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....                                 | 10  |
| <b>2 - MEMÓRIAS E ESCRITURAS NAVIANAS</b> .....             | 20  |
| <b>2.1 Negro, Branco e Marrom</b> .....                     | 22  |
| <b>2.2 Voz que espetaculariza o eu</b> .....                | 27  |
| <b>2.2.1 O médico</b> .....                                 | 28  |
| <b>2.2.2 O artista plástico</b> .....                       | 29  |
| <b>2.2.3 O poeta</b> .....                                  | 30  |
| <b>2.2.4 O memorialista</b> .....                           | 33  |
| <b>2.2.5 O estilo</b> .....                                 | 37  |
| <b>2.2.6 O autor / narrador</b> .....                       | 39  |
| <b>2.3 Voz que almeja a Glória</b> .....                    | 52  |
| <b>3 – O EU-OUTRO EM DESDOBRAMENTO</b> .....                | 65  |
| <b>3.1 Voz terceira constituída</b> .....                   | 66  |
| <b>3.2 Egon, a voz desdobrada</b> .....                     | 79  |
| <b>3.3 Voz que testemunha e rememora</b> .....              | 89  |
| <b>4 – ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO</b> .....                | 100 |
| <b>4.1 Vozes da Revolução</b> .....                         | 100 |
| <b>4.2 Vozes silenciadas e silenciamentos</b> .....         | 110 |
| <b>4.2.1 À guisa de esclarecimentos</b> .....               | 122 |
| <b>4.3 Identidades burladas que se (re)constituem</b> ..... | 125 |
| <b>4.3.1 O que fala o subalterno? Ele pode falar?</b> ..... | 126 |
| <b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                       | 133 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                    | 144 |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 152 |

## 1 - INTRODUÇÃO

O texto literário pode ser concebido como um espaço democrático no qual diversas vozes sociais podem dialogar e expor seus saberes. Vozes essas que vêm de todos os lugares e de todos os corpos, isto é, de todas as partes da sociedade e de todos os sujeitos. O espaço literário, assim como o de toda a arte, tem sido um campo dialógico e cultural diaspórico em que as falas ideológicas dos sujeitos do mundo e do submundo alcançam visibilidade e têm sido ouvidas. Sujeitos, autores e leitores, que trazem consigo vivências reais ou fictícias, novos modos de conceber e entender a matéria literária, sujeitos que outrora não tinham voz na sociedade, vozes que eram silenciadas e que, hoje, de forma indenitária e identitária assumem o que falam. Assim, a arte literária é, atualmente, o espaço para todas as culturas, maiores ou ditas menores, e o autor é aquele que dá voz aos povos menores, do submundo, dos esgotos. Isso faz com que repensemos a concepção acerca do que é literatura e em que se configura o texto literário. A partir disso, vê-se que novos gêneros passam a configurar o “cânone” de nossa literatura, é o que acontece com os textos da ordem memorialística: os diários, as autobiografias, os blogs, as memórias literárias e outros.

Este trabalho está inserido no campo temático que estuda a **literatura**, a **memória** e a **cultura** na perspectiva de traçarmos uma linha investigativa acerca do sujeito autor, Pedro Nava, e seus textos autobiográficos, no que dizem respeito ao objeto entre a memória, o testemunho e a ética, passando pelo desdobramento do eu em lugares de voz para construir uma narrativa do que lhe é possível dizer. Entre os volumes da obra memorialística de Nava, selecionamos o quinto volume *Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas*, na ótica que investiga os traços da memória cruzados com a experiência testemunhal do autor e as formas de engajamento para traduzir as vozes sociais e a sua própria voz.

Nesse contexto, abordamos o aporte teórico que trata da concepção de memória individual e coletiva, com a teoria da literatura de testemunho e o que temos chamado de desdobramento. Isso porque Pedro Nava, ao narrar-se, o faz de maneira deslocada, sempre se deslocando de si para o outro, constituindo o outro como um estendimento de si, ou sendo ele próprio a extensão do outro, convocando a voz do outro na sua própria voz. Aporta-se aí uma narrativa do eu que narra desdobrado nos eus narrados e, ao longo do texto, vai se desdobrando em lugares para falar.

Segundo Seligmann-Silva (2005), a tarefa estética do autor do texto testemunhal, diferentemente do da tragédia, está determinada pela ética e pelo jurídico. Nava, ao trazer da memória cenas que testemunhou, cenas que interferiram na sua vida e na de outras pessoas de maneira traumática, assume o papel daquele que de alguma forma se vê no dever e no devir de requerer justiça para as pessoas atingidas pela cena traumática, isto é, eticamente, politicamente e literariamente ele dá voz, através dos lugares de voz que cria, a um povo menor, a um povo esquecido, a ele mesmo silenciado no momento em que o fato ocorreu, por forças ideológicas e, agora, pelas formas da memória, traz à luz os gritos, as falas e sussurros interrompidos ou silenciados pelas conjecturas da época e pelo próprio tempo.

Nisso consiste a tese que defendemos; a saber, como as vozes sociais vão se estabelecendo no texto pelo processo de desdobramento da voz do autor, nos lugares de voz que cria, e das memórias escritas. Por isso, é a escrita a condição necessária para o homem que esperou por tanto tempo a hora e a idade madura para escrever. O homem das memórias transborda no papel suas vivências.

Além disso, em que medida os fatos vividos e testemunhados, em toda a obra e nos anos de 1930, traduzem, de forma real ou fictícia, os traumas dos que sofreram os horrores da Revolução, de um Brasil na peculiar “era Vargas”, dos que sofreram, mas foram esquecidos e silenciados, e dele mesmo enquanto sobrevivente, sujeito, autor e narrador dessas lembranças em forma de memórias. Que modos de falar a voz do autor assume quando elenca Egon para testemunhar e um narrador diferente daquele que fora construído nos volumes anteriores das memórias. Em que medida as memórias, desse segundo narrador (narrador criado por Nava para relatar os acontecimentos seus em *Galo das Trevas*), apresentam ou representam as vozes sociais de um povo subalterno.

A escolha da obra, *Galo das Trevas*, se justifica pelo fato de ela trazer, entre tantas, umas das cenas revolucionárias da nossa história, a Revolução de 1930, que deixou marcas indeléveis em sua geração, principalmente na sociedade do campo, onde Nava exercia a medicina, e por ser nela que ocorre a quebra do narrador de primeira voz para a introdução do segundo narrador em voz terceira, e nesse desdobramento são criados os lugares de voz que fazem ressoar as vozes dos subalternos. Obviamente, também, pela oportunidade literária que a obra proporciona de podermos traçar um passeio pela história do autor e do Brasil da década de trinta, em uma das cenas mais significativas de nossa história; a revolução.

Há na obra uma narrativa em que o público e o privado, campo e cidade, ignorância e ilustração, pobreza e opulência se misturam, produzindo um dos painéis mais amplos e fecundos de nossa vida íntima e social, além de um estilo mesclado, a um só tempo, da observação irônica, viagem sentimental, detalhamento sensorial e a musicalidade, próprios de um narrador que muito leu os escritores modernistas e era conhecedor de seu tempo. *Galo das Trevas* é um balanço autobiográfico cheio de observações atiladas sobre o presente do país e de uma narrativa esclarecedora sobre um Brasil do passado; mostra ao leitor um retrato primoroso da sociedade de 30.

Acreditamos que as características acima justificam por si só a escolha do autor e da respectiva obra, sem nos esquecermos, ainda, da relevância histórica, cultural, ética e estética para os estudos acerca da literatura e sua relação com o homem contemporâneo, no que diz respeito aos aspectos culturais, indenitários e identitários.

A obra está dividida em duas partes: a primeira, intitulada *Negro*, contém apenas um capítulo; a segunda, *O branco e o marrom*, contém dois capítulos: *Santo Antônio do Desterro* e *Belorizonte belo*.

Na primeira parte, encontram-se as cenas de escrita das *Memórias* e a meditação do autor/narrador sobre a passagem do tempo, seu envelhecimento e a busca do tempo perdido por meio da escrita. Pedro Nava escreve “em busca do tempo perdido”, não só do tempo que arrasta e destrói a vida, mas do tempo como o espaço de se trazer de volta a vida vivida, vivida agora, no momento da escrita das memórias, pelas sensações, paixões, sentimentos e emoções do narrador que construiu. Esse tempo é destruidor do homem, mas a memória recupera o tempo e a vida. Diferente de Proust, Nava se volta e se preocupa com a vida. Nessa parte, ele se utiliza de um narrador em primeira pessoa.

Na segunda parte de *Galo das Trevas*, temos os inícios da vida profissional do jovem dr. José Egon Barros da Cunha, álter ego de Nava e apresentado, na obra, como seu primo, que passa a ser o protagonista da história e a narrativa passa a assumir o foco na terceira pessoa. A mudança de narrador não foi o único recurso ficcional utilizado pelo autor; ele também teria misturado eventos e pessoas, fundindo alguns e dividindo outros, acrescentando-lhes e, sobretudo, subtraindo-lhes traços mais característicos para deixá-los protegidos, sem possibilidade de identificação direta, a cidade de Juiz de Fora é transmutada em “Desterro”, conforme o autor dirá anos mais tarde à publicação da obra.

Discorreremos o texto investigativo com base nas seguintes hipóteses acerca da temática:

- acreditamos que o núcleo do narrável, nas memórias, equivale à transformação do indivíduo, daí que o autor Pedro Nava, o narrador Nava e o álter ego Egon, em *Galo das trevas*, problematizam a noção de identidade da própria voz narrativa, são vozes diferentes, e ao mesmo tempo uníssonas, que testemunham;
- segundo Diane Klinger, a autobiografia é uma “ficção de si”. Pressupomos que Nava, ao mudar o foco narrativo na segunda parte da obra, cria um romance da sua vida e constitui outros modos de falar para resguardar a sua própria voz;
- através da evocação de suas memórias, o autor dá voz à multidão silenciada e esquecida como forma de indenização e de reconstrução da identidade de grupos sociais subalternos;
- a autobiografia, especificamente as Memórias, como espaço literário para a evocação de eventos do passado, quando posto sob a ótica da teoria da Literatura de Testemunho, pode se constituir num campo de subjetividade também, não de uma subjetividade individual da vivência, mas do “eu” coletivo da testemunha. Nava não fala só, não relata só, na voz do autor há a reunião de outras vozes que testemunham.

As hipóteses elencadas poderão ser averiguadas e confirmadas através da discussão de alguns aspectos do gênero memorialístico, a teoria da literatura de testemunho, e a concepção de arte enquanto partilha da ética e da estética;

Para a nossa finalidade investigativa, propusemos uma análise pela abordagem bibliográfica e qualitativa, que envolveu diversas referências epistemológicas e teóricas, e transcorreu por um caminho metodológico que dividimos em três capítulos. Vejamos como se deu o encaminhamento metodológico e, em seguida, apresentaremos os capítulos.

Antes, gostaríamos de esclarecer que, ao nos utilizarmos de diferentes referências teóricas, talvez se infira um trabalho de pesquisa solto, sem elo ou amarração significativa. Isso porque cada capítulo parece beber de uma fonte teórica divergente, ou aparentemente divergente, mas é nas semelhanças e contradições entre elas que percorreremos com nossa contribuição investigativa, entendendo que



o desdobramento pode ocorrer em qualquer lugar (mas não em todo lugar) e em qualquer outra teoria (mas não em qualquer outra teoria).

Inicialmente, fizemos uma leitura ligeira de todos os sete volumes que compõem o conjunto das memórias de Pedro Nava, para termos uma visão geral e compreensão do texto e do estilo do autor, buscando, na obra, dados a respeito dele. Fizemos um percurso atento às ideias expostas em cada volume. Em seguida, lemos *Galo das Trevas*, numa segunda leitura, para uma abordagem mais detalhada acerca do modo de escrita e buscando elementos textuais que nos apontassem para a proposição da tese. Nessa leitura, procuramos ouvir o autor na finalidade de apreendermos a temática e subtemáticas da obra. Numa terceira leitura da obra, buscamos interpretar as ideias do autor de modo que pudéssemos tomar uma posição própria, enquanto leitor, a respeito das ideias enunciadas, e pudéssemos construir relações entre a obra e nosso postulado teórico; forçando um diálogo mais íntimo com o narrador. Por fim, elaboramos e sintetizamos a problematização que deu origem à nossa tese.

Foi fundamental fazermos uma documentação bibliográfica, por meio de fichamento dos livros lidos que falassem do autor ou daquilo que, de início, pensávamos trazer alguma contribuição. Na leitura desses fichamentos, concluíamos se aquilo nos interessaria na composição da tese, ou não. A documentação bibliográfica nos serviu, ainda, para a constatação e o confronto do que se tem percebido nos estudos anteriores acerca das Escritas de si – memórias, diários, autobiografias, etc. – e da Literatura de Testemunho como teorias que dialogassem com a nossa base teórica. Analisamos o que, teoricamente, já se tem postulado. Contudo, propomos, a partir do que observamos, um caminho próprio para a construção do que defendemos em *Galo das Trevas*.

Após os fichamentos, voltamos a uma quarta leitura da obra com um olhar analítico com base no modelo de análise crítico-literária nos moldes de Paul Ricoeur, em *Interpretação e Ideologias* (1977), e em *Teoria da Interpretação* (1976), colocamos-nos como um leitor emancipado, que toma a decisão de aceitar a convocação do autor para assinar o pacto de verdade, podendo olhar para a obra, concebendo-a como um mundo que tem sua verdade. Analisamos as memórias entendendo-as como o espaço da ambiguidade e da relação entre o sentido explícito e o implícito, tendo em vista que a obra literária tem seu mundo próprio e é uma grande e extraordinária metáfora do mundo “real”.

Esse modo de olhar passa pelo viés de uma nova hermenêutica, aquela que, segundo Ricoeur (1976), trata o texto literário como mediador entre a vida e o homem, e, de volta, o homem e a vida reconfigurada. É a vida reconfigurada que Pedro Nava busca ao escrever as memórias de uma vida passada, é vivê-la na reconfiguração das sensações e emoções (re)vividas. Assim, o nosso olhar para a obra recai como diante de um mundo metafórico, mesmo sendo memórias de um suposto real, pelo qual compreendemo-nos a nós mesmos dialogando com o narrador e com o mundo que ele narra. Ao mesmo tempo, tentamos cruzar esse nosso modo de olhar à obra com os aspectos teóricos das escritas de si e da literatura de testemunho.

Provemo-nos das hipóteses citadas no início deste texto, as quais contribuíram como categorias para a averiguação da temática na obra. Reconhecemos, também, a vastidão dos estudos sobre o autor e o conjunto de sua obra, em especial, as memórias, daí optamos por selecionar, dentro desse universo de produção literária e bibliográfica, alguns trabalhos, tendo como critérios a construção de conhecimentos sobre o autor e que pudéssemos correlacioná-los aos conhecimentos provenientes da crítica literária, da teoria da literatura e da história, e das diversas leituras analíticas da obra. Diante disso, faz-se pertinente apresentar como foi conduzido este trabalho de pesquisa, indo, antes, ao encontro dos intérpretes de Pedro Nava. Ressaltamos que, para nós, são intérpretes todos aqueles que se debruçaram, e se debruçam, problematizaram e publicaram frutos resultantes de pesquisas acadêmicas, tendo como referencial a obra do autor, ou a algum aspecto literário e/ou histórico que dialogasse com algum aspecto das memórias de Nava.

Primeiramente, consultamos o Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, mais precisamente o Inventário do Arquivo Pedro Nava (on-line), acessamos a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), do Ministério da Ciência e Tecnologia, buscando trabalhos acadêmicos sobre o autor. Outros meios eletrônicos, como o site Domínio Público, também foram utilizados. Após, demandadas as leituras, fomos compondo e selecionando aqueles que se enquadravam nos critérios que, de certo modo, contribuem para a análise, permitindo-nos concordar ou não com as interpretações feitas pelos autores escolhidos para serem comentados. Dentre os críticos literários, selecionamos pesquisadores universitários e escritores; tais como, Joaquim Alves de Aguiar, José Maria Cançado, Diana Klinger, Paul Ricoeur, Maurice Halbwach, Márcio Selligmann-Silva, Gilles Deleuze, Jean Paul-Sartre, Jacques

Rancière, Gayatri Chakravorty Spivak e outros que compõem as referências deste trabalho, os quais não citamos aqui temendo tornar este texto enfadonho.

Em cada capítulo, e tópicos, apresentamos processos construídos pelo autor para apresentar modos de falar, vozes que narram e abrem ao leitor um leque de possibilidades de leitura. Por isso mesmo, a estratégia de colocar em cada capítulo um autor base, pressupondo um diálogo entre as teorias selecionadas e a nossa teoria do desdobramento, a partir das divergências ou concordâncias teóricas entre si.

No primeiro capítulo, denominado de *Memórias e Escrituras navianas*, procuramos apresentar como as memórias do autor se configuram dentro do campo das narrativas de si, as memórias como gênero literário dentro do campo autobiográfico, mas elencamos *Galo das trevas* como uma obra que nos apresenta uma escrita de si, pela tentativa “impossível” de seu autor relatar suas vivências, e essa impossibilidade, própria da linguagem, faz da obra um texto romanceado.

No primeiro tópico, *Negro, Branco e Marrom*, explicamos a divisão do volume em duas partes e como essas partes se constituem dos elementos literários, bem como a metáfora que permeia cada capítulo de cada parte, assim como a grande metáfora do título da obra se relaciona com a visão da morte e a presença desta ao longo das memórias do autor. Nesse tópico, ainda, é apresentada a visão do autor sobre a classe médica e a proposição do conjunto das memórias como um projeto literário e cultural seu.

No segundo tópico, *Voz que espetaculariza o eu*, apresentamos o processo do desdobramento da primeira voz do narrador, com base na teoria do desdobramento. Nesse aspecto ainda nos deparamos com o narrador naviano de primeira pessoa e observamos como esse assume um teor de voz para apresentar o eu de forma dramática e performática, romanceando um espetáculo de si diante do leitor, a partir de uma autoindagação profunda, recheada de nostalgia e dor. Na proporção que a narrativa segue, esse mesmo narrador assume outro teor de voz; agora, a voz que rememora pessoas e paisagens antigas traz consigo um saudosismo expressivo. Em *Voz que almeja a Glória*, terceiro tópico, ao recordar o caminho que fazia de seu apartamento até a praça, no alto do bairro da Glória, onde se localiza a igreja da Glória, o narrador assume voz melancólica, de uma nostalgia profunda pelo que fora os espaços outrora.

O narrador apresenta um monólogo interior que parece dialogar com cada canto do bairro como se esses fossem seres vivos que interagissem com ele e

compactuassem da sua angústia. A paisagem do lugar, pela voz do narrador, não parece se comportar como mera paisagem, mas como interlocutora, como personagem numa ação dramática e revigorante. Ambos, paisagem e narrador, buscam a glória antes que a morte lhes acometa. Para o narrador, a morte da vida vivida; para a paisagem, a morte pela degradação dos prédios e das casas.

Em todo o capítulo, a proposta é mostrar como o modo da escritura naviana proporciona a construção de elementos narrativos que colaboram para o ato de rememorar e como o narrador assume vozes que reforçam esses elementos, reforçam a visão do autor e testemunham de si e do outro.

Ainda no primeiro capítulo, no terceiro tópico, traçamos uma diferenciação entre geografia e geograficidade. A primeira, como ciência que trata dos espaços físicos e humanos, bem presente na descrição dos lugares e paisagens por onde o autor passou e viveu, mas estes espaços não se comportam, do ponto de vista e das sensações do narrador, como meras paisagens estanques. O narrador descreve as ruas, as praças, os prédios, os casarões como se estes se movimentassem, tivessem cheiro, respirassem e transpirassem; de fato, eles interagem com o narrador. Aos olhos deste, os espaços parecem gritar por socorro num pedido mudo de que os salve da transformação que o tempo e o progresso lhes submetem.

A voz do narrador fala da sua angústia e nostalgia por ver a arquitetura da cidade sendo modificada, transformada pelo progresso do tempo. É na quase personificação das coisas inanimadas, por parte do narrador, que a geografia do lugar transmuda na geograficidade, em que geografia e literatura se completam numa poética da imaginação criadora.

No segundo capítulo, *O Eu-Outro em desdobramento*, buscamos traçar um diálogo entre o texto memorialístico, o narrador que narra a si e a outros e a concepção de literatura de testemunho no aspecto ético. Nesse capítulo a ênfase de análise se volta para a segunda parte da obra, pois é nesse segundo momento que nos são apresentados o segundo narrador e o protagonista José Egon. No primeiro tópico desse capítulo, *Voz terceira constituída*, discorremos sobre o processo de como passamos a ver os acontecimentos pelo olhar do narrador de terceira voz. São as vozes deles – narrador e Egon - que agora nos sussurram a ação narrativa.

A partir das concepções de Maria Lúcia Dal Farra sobre o processo de construção do narrador ensimesmado, entendemos a construção desse segundo narrador e de Egon como um ato estético e político ao mesmo tempo, de modo que o

autor se vale de uma criação estética inusitada para se resguardar de alguma rebordosa política-ditatorial, haja vista o período da chamada “Ditadura Vargas”. No processo criativo entre o narrador de primeira voz – da primeira parte da obra – e o narrador de voz terceira e o protagonista – José Egon – há um complexo e paradoxo movimento de desterritorialização e agenciamentos, com base no que preconizam Félix Guattari e Guilles Deleuze. Isso porque o Nava (narrador em primeira pessoa) se outra em Egon (protagonista), e faz uso de um narrador em terceira pessoa. Juntos, eles são um Eu-Outro em constante desterritorialização e despossessão, entenda-se a desterritorialização como um movimento contínuo de ir-e-vir e voltar a si.

Esse processo continua sendo problematizado no tópico *Egon, a voz desdobrada*, no qual tentamos aprofundar que o movimento de desdobramento de vozes alcança, agora, o protagonista. Note-se, aqui, o movimento de desdobramento duplo: primeiro na voz do narrador, depois na voz do protagonista. Essa complexidade mexe profundamente na subjetividade e na identidade do autor, pois é perceptível uma constante despossessão de si ao narrar a si e, novamente, outra despossessão ao narrar a si-mesmo pelo outro.

No terceiro capítulo, *Entre a História e a Ficção*, há a apresentação de um percurso narrativo pela temática da Revolução de 1930 e o seu teor histórico, propondo uma leitura da Historicidade. Chamamos de historicidade o modo de ler como os fatos da História foram descritos na obra literária, pois a voz que os narra não se porta como um historiador, mas se deixa atravessar de um olhar pessoal e afetivo, traçando um diálogo de sensações entre a literatura e a história.

No tópico *Voices da Revolução*, ao narrar os acontecimentos de 1930, o narrador conta o que quer, sob a sua ótica, toma uns pedaços de verdade, acrescenta uma parte de imaginação, tira suas conclusões e constrói seu verossímil. O próprio Nava diz que “o historiador tem de dizer a verdade”, por vez que o memorialista pode interpretar essa verdade de acordo com a sua emoção. Essa historicidade passa pela questão de refletirmos e analisarmos os ditos, não-ditos, o silêncio e a polifonia presentes no texto literário. Tais elementos nos mostram a história muitas vezes não contada nos livros de história.

Em *Voices silenciadas e silenciamento*, segundo tópico desse capítulo, discorreremos sobre a necessidade de tentarmos entender o que significou e significa a Revolução de 1930 para o nosso país, para o nosso povo, em que medida ela afetou o autor e afeta ainda hoje o nosso processo político-democrático. Não é nosso

interesse aprofundarmos questões políticas-partidárias, mas questionarmos como fatos históricos que mudam certos aspectos de uma sociedade são dramatizados dentro do mundo da obra, e, conseqüentemente, mexem com autor e narrador, e como se constroem os processos de silenciamentos dentro da obra.

No terceiro tópico, *Identidades burladas que se reconstituem*, apresentamos como os discursos polifônicos na voz de Egon e do narrador, ao narrar a manhã do dia 03 de outubro de 1930, e em que medida suas vozes podem representar as vozes silenciadas, de um povo, as quais ganham indenização, no texto literário, e têm suas identidades, antes burladas, em processo de contínua reconstrução. Mostramos como o autor constrói uma estrutura estético-ético-cultural para apresentar vozes sociais subalternas, as quais falam pelas vozes dos narradores construídos, pelas personagens e pelo protagonista.

Todo o conjunto de elementos estéticos simulam e dissimulam vozes que gritam por indenização, devido ao fato de terem sido silenciadas durante o evento de 1930; para isso, Nava se vale de uma ética que permite o desdobramento de sua voz em tantas outras, num movimento de desterritorialização/desposseção do eu, criando lugares de voz de onde ressoam as vozes dos subalternos. As vozes na voz do autor, desdobradas na voz dos narradores e das personagens, são a indenização identitária e cultural de um povo apagado e silenciado durante os eventos da Revolução de 1930. Esse é, talvez, um dos objetivos do projeto literário cultural do autor, que se realiza na perspectiva literária de Galo das Trevas, a saber, a constituição de um espaço democrático, o texto memorialístico, como o lugar do duelo legítimo, da *“partilha do sensível”*, nos moldes de Jaques Rancière, para que vozes sociais e discursos duelem no silêncio partilhado naquela manhã de outubro.

## 2 - MEMÓRIAS E ESCRITURAS NAVIANAS

Reafirmamos que foi preciso passear pelas teorias literárias inferidas em alguns autores que compõem as referências para, no entremeio delas, contribuirmos com a teoria do desdobramento e apresentarmos a constituição do lugar de voz dentro da obra literária e que esse(s) lugar(es) ressoa(m) as vozes de um povo subalterno. Impedidos de falar, os subalternos encontram a possibilidade nos lugares de voz criados pelo autor, no espaço dramático que é a obra literária, que é a obra memorialista. O autor é o responsável por essa criação, quando do seu desdobramento em dois narradores. De modo consciente ou inconscientemente, é ele quem cria as estratégias estético-políticas para que o subalterno fale e seja ouvido efetivamente. Entretanto, é fundamental que se entenda o que chamamos de Teoria do Desdobramento e como ela se aplica.

Quando se fala em desdobramento imediatamente pode-se pensar em algo que se dobra em duas partes, mas não, necessariamente, se divide ou se multiplica; não se desliga ou se rompe. Uma folha de papel, por exemplo, pode ser dobrada em tantas partes possíveis, mas ainda continuará preservando a sua unidade de folha. Outro pensamento pode ser o de entender o desdobrar como a ação de dividir um todo em várias partes, desmembrando em outras partes separadas que, jamais, voltarão a ser um todo novamente. Contudo, em toda concepção de desdobrar há um ato de deslocar, de transmutar e há desdobramento em toda a ação humana.

Obviamente, como qualquer ação humana, as narrativas são também fruto de um desdobramento; isso porque o ser que escreve, conscientemente, ou não, assume outro papel, desdobrando-se na função social de autor. Porém, não para por aí. O processo de desdobra-se pode ser ainda mais complexo.

Entendemos o desdobramento literário como algo parecido com a heteronímia de Fernando Pessoa. Ali, o poeta cria heterônimos que escrevem com estilo próprios e diferentes do seu, enquanto criador deles e poeta também. Cada heterônimo tem um modo próprio de poetizar, de ver o mundo ao redor e de conceber as coisas, mas todos nascem da mesma fonte – o ortônimo. Pessoa os cria com intenções políticas e ideológicas conscientes e objetivas. Aqui, o processo criativo é o mesmo. O autor cria, dentro da obra, estratégias políticas para falar; tais estratégias não se comportam apenas como aparatos estéticos, mas são construídas a partir de uma ética criada



também pelo autor. Quer isso dizer que um narrador não é apenas um modo de narrar, mas um modo político e ético de narrar e dizer aquilo que seria impossível de dizer de outra maneira, ou que afeta tanto o autor que ele não consegue dizê-lo de outra forma. Cada narrador criado se comporta semelhantemente aos heterônimos e nascem da mesma fonte que é o autor.

Contudo, o processo pode não acabar apenas na criação de narradores diferentes. A criação do narrador constitui um desdobramento do autor. Entendemos que seria um primeiro desdobrar-se. A partir daí, o narrador criado se desdobra em possíveis personagens e outros possíveis aspectos da narrativa. Em *Galo das Trevas*, há dois possíveis desdobramentos quando da criação do primeiro narrador e do segundo.

Não é à toa que o autor escolhe se desdobrar em dois tipos de narrador numa mesma obra. É a partir deles que são criados os lugares de possíveis falas, de enunciações daquilo que é dizível, mas também daquilo que não se pode falar e que é dito, muitas vezes, no silêncio do narrador. Nava se desdobra em outros e, nesses outros, se desdobra em outros mais, estabelecendo assim um processo contínuo rizomático que se torna impossível determinar quando acaba e quando começa. É perceptível nesse ínterim um deslocamento ou estendimento de si para si, um ir-e-vir contínuo e vivo em toda a obra.

Para nós, o desdobramento literário se dá a partir de uma intenção ética e político, por parte do autor, para estabelecer na obra lugares em que é possível dizer de determinada maneira aquilo que não se consegue dizer de outra; para trazer nesses lugares as falas daqueles que dantes foram impedidos de ter voz. Assim, qualquer elemento estético dentro da obra pode ser constituído um lugar de voz, um desdobramento do autor para pronunciar.

Em cada capítulo, a seguir, mostraremos em que lugar de voz o autor se desdobra para enunciar o dito e o não dito.

Neste primeiro capítulo, iniciamos com uma indagação nada peculiar: o que é um autor? O que faz de um sujeito ser considerado um autor? Vivemos tempos em que qualquer um, que escreva “qualquer coisa” e a publique pode se autointitular “autor” ou escritor. As *fanfics* estão repletas deles. Seus livros até são impressos, ganham uma capa, na qual há um título que aponta para um enredo, há um editoramento e um nome que nos remete a alguém real que escreveu aquele enredo. Esse alguém se autodenomina autor do livro em questão. É dele a mão que segura a



caneta ou digita as teclas que vão compor a “obra”. Contudo, o que de fato o faz ser um autor é uma questão muito mais complexa do que um simples substantivo próprio na capa de um livro. Obviamente, a concepção do que seja um autor mudou e muda historicamente. Em alguns pontos da história, o autor foi considerado uma função, ou posição que determinado sujeito assume para dizer o que diz, e o leitor perguntava *quem diz isso?* Concordamos com Michel Foucault quando indaga “importa mesmo quem fala?”. Ou a ênfase seria em outra indagação: o que se fala? Mesmo que o autor seja uma função há um ser real que escreve o que escreve e, porque escreve o que escreve, é um autor.

## **2.1 Negro, Branco e Marrom**

O conjunto das obras memorialistas de Pedro Nava é um universo de mundos, de personagens, fatos, histórias, objetos e paisagens que são criados, surpreendentemente, da matéria real, mas que, ficcionalizados na obra, ajudam, também, a criar o universo memorialístico, no qual toda a beleza textual se vale da decisão de valorizar o humano. O humano é, antes de tudo, o objeto maior das memórias, rodeado de toda afetividade. A escrita de Nava é um ato de afeto por toda a enorme parentela e pelo povo brasileiro.

As primeiras páginas do autor como memorialista surgem em 1952, quando da publicação da crônica “Evocação da rua da Bahia”, como parte das homenagens ao cinquentenário do amigo e poeta Carlos Drummond de Andrade. Contudo, alguns críticos alegam que o veio memorialístico já aparece em “Território de Epidauró”, livro de 1947 que trata dos aspectos da sua profissão de médico. Mas é ele mesmo, Nava, que afirma que é no período da Ditadura Militar que resolve escrever as memórias, ocupando destaque no cenário literário brasileiro. O autor começa a escrever as memórias de si e do país em 1968, quando a nação vivia em plena ditadura do militarismo, a qual impunha desde 1964 uma rígida censura sobre todas as produções artísticas e literárias, bem como certo autoritarismo desmedido por parte do governo.

Segundo Souza (2005), o projeto das memórias de Pedro Nava faz um “acerto de contas” com o passado, pois, ao falar de si, ele reconstrói histórias de famílias e de personagens históricos do Brasil; o autor apresenta o Brasil aos brasileiros, “transformando sua obra em referência histórica para a pesquisa sobre a cultura mineira e brasileira” (SOUZA, 2005, p. 15), em narrativas situadas política e

socioculturalmente. Trata-se, então, do testemunho de uma época registrada por um intelectual brasileiro que se tornou um dos grandes memorialistas da nossa literatura. As suas memórias poderiam constituir uma classe literária; nelas, a vida do autor se articula à vida da cultura da nação, há a apresentação de um tempo social vivido por ele, pelos seus antepassados e pelo povo. O narrador naviano envereda pelos “caminhos novos”, e antigos, de Minas e do Brasil, num imaginário social, preservado pelas memórias, que permeia as escrituras de si, do eu e de outrem.

Para além dos sete volumes, *Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas* e *O Círio Perfeito* marcam a entrada do autor na maturidade e trazem metáforas significativas, aliás todos os títulos das memórias são grandes metáforas. O próprio escritor vê-se obrigado a explicá-las. Sobre o primeiro, ele declara: “galo-das-trevas denomina um candelabro de forma triangular, com treze velas que vão sendo apagadas à medida que se cantam as várias partes das matinas ou ofícios da Semana Santa” (GT, p. 02). Ao “galo” corresponde a vela do meio, a maior delas e a última a se apagar, justamente por ser maior. No ritual da Paixão de Cristo, ela é colocada para trás do altar e lá a deixam queimar até o fim. Essa vela também é chamada de “círio perfeito”, daí o título do sexto volume que, originalmente, foi chamado Galo das Trevas II. Não obstante, esse sexto volume, principalmente no seu primeiro capítulo, faz uma ponte com a ação desenvolvida no último capítulo do volume anterior. Segundo Aguiar (1998), o objeto litúrgico “galo-das-trevas” é elemento para o espaço narrativo da obra e alude à morte (nesse caso, a morte de Cristo), naquele caso, a morte do autor.

A morte é um tema presente, ora implícita, ora explícita nas memórias do autor: a morte dos antepassados, a morte do pai, a morte dos amigos; enfim, a morte do próprio escritor metaforizada na obra. Aqui, a morte se anuncia; em Nava diante do espelho, questionando-se sobre o tempo, sobre a vida e sobre a possível morte que se aproxima, questionando-se, ainda, sobre a morte de tantos durante a Revolução de 1930. Essa morte anunciada e o questionamento dela se prolonga também em *O Círio Perfeito*, com as metralhadoras que trazem a morte.

Para além da estranheza do nome, *Galo das Trevas* apresenta uma estrutura diferente dos demais volumes. Esse quinto volume é dividido em duas partes. A primeira, denominada *Negro*, contém apenas um capítulo: *Jardim da Glória à beira-mar plantado*. A segunda, que se chama *O Branco e o Marrom*, possui dois capítulos: *Santo Antônio do Desterro* e *Belorizonte Belo*. O volume ainda conta com dois anexos.

O primeiro deles, *Residência no Rio*, contém assuntos que serão detalhados, de maneira extensiva, na sequência do volume sexto. O segundo anexo, intitulado de *Peixe-vivo* narra um pouco da viagem de Egon, com alguns políticos, ao Tijuco, e traz também alguns poemas de Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e outros.

O primeiro capítulo da primeira parte, *Jardim da Glória à beira-mar plantado*, é de fundamental importância para o leitor, em todo o conjunto da obra, pois ele remete ao bairro em que o escritor residiu, e a parte especificada “beira-mar”, defronte ao prédio de seu apartamento, premeditadamente trágica, seria o fim de tudo, pois ali Nava se mataria, numa noite de domingo, num banco, debaixo de um pé de fícus (AGUIAR, 1998, p. 4). Esse capítulo é bem longo, contém mais de cem páginas e corresponde a uma prolongada suspensão do fio narrativo que se vinha desenrolando desde então, é meio que um deslocamento de todos os temas que vinham sendo tratados nas memórias anteriores. Nele, o autor para no “tempo” para a autoindagação diante do espelho.

Constitui-se, ainda, um momento de transição do narrador de primeira pessoa para o da terceira pessoa, como se fora um adeus do protagonista que se indaga, se questiona sobre o tempo perdido para dar lugar ao seu *áster ego*, José Egon da Cunha, o qual vivenciará a ação narrativa da segunda parte. Nesse primeiro capítulo, o tempo é puxado para o presente, para o ato mesmo da sua escritura, compreendendo, assim, a passagem de maior subjetividade. Ele é uma espécie de “colisão”, a partir do qual o caminho se abre para o futuro e se volta para o passado. Em *Jardim da Glória*, se dá o encontro e a bifurcação do eu que narra com o autor e deste que se desdobra em narrador em primeira pessoa, e, depois, em terceira pessoa; o que veremos mais detalhadamente no capítulo dois desta tese.

Esse primeiro capítulo é o primeiro grande momento de confissão, explícita, do narrador. Diferente das demais passagens das memórias, nesta, o eu-narrador se confessa, numa maneira de se desnudar, diante do objeto que reflete, diante de si, diante do leitor. “(...) em vez de retomar estas memórias onde as tinha deixado na última linha de Beira-mar, neste capítulo do meu quinto volume, procedi a uma verdadeira subversão do tempo e aqui estou falando de velho, nestes idos de 1978” (GT, p. 85).

Ao *Negro*, título da primeira parte, tem-se a relação com uma, das tantas noites do escritor, em seu apartamento, onde passa em revista a própria vida; uma longa viagem noite adentro, uma longa viagem ao longo de si mesmo. “Um noturno escrito

por um homem que cuida de fazer certos arremates da vida antes de seguir com as suas memórias, antes de ver chagada a morte”. (AGUIAR, 1998, p.48). O momento se assemelha a de uma morte anunciada, a saber, a preparação para a morte. A morte do homem que àquela altura já vivera muitos outonos e que já ultrapassara a primavera da vida. Morte também de um eu que se anunciava para si mesmo, em todos os volumes anteriores, até ali, mas que agora daria lugar a um outro para falar por si, e a outros tantos eus, pelo desdobramento em dois tipos de narrador e de lugares de voz construídos.

O seguinte capítulo, *Santo Antônio do Desterro*, primeiro capítulo da segunda parte, apresenta-nos um enredo muito próximo ao dos romances. O autor desdobrado agora num narrador em terceira pessoa, parece nos enredar um romance dentro das memórias. Se no primeiro capítulo, da primeira parte, a narrativa traz aspectos próximos ao do diário – o que veremos no próximo tópico -, este capítulo tem profunda relação com o universo romanescos; o que surpreende ainda mais. É *Galo das Trevas* um volume das memórias que se avizinha, intencionalmente, a outros gêneros. Sem contar que há, nele, um certo processo de ficcionalização intencional: a cidade de Juiz de Fora é transmutada em Santo Antônio do Desterro, como já dissemos; a rua Schimmelfeld é a rua Halfed; e as personagens Felisberta e Colatino são os tios Berta e Palleta. O assunto básico do capítulo é a volta do recém-formado médico, ainda jovem, para trabalhar no Centro de Saúde que ali se implantara. Um ano e meio depois, o narrador retorna a *Belorizonte Belo*, último capítulo da segunda parte, onde serão narradas suas atividades profissionais na capital mineira Belo Horizonte. É lá onde irromperão os prenúncios da Revolução de 1930.

Mantendo essa mesma estrutura, *O Círio Perfeito* é composto por três capítulos, a saber, “Belorizonte Belo”, “Oeste Paulista” e “Campo de Santana”. É no primeiro capítulo desse sexto volume que Egon dá continuidade ao capítulo final de *Galo das Trevas*, formando com ele uma parêntese narrativa instigante, que leva o leitor a querer saber a conclusão dos fatos rememorados no volume anterior.

Toda a narrativa da vida profissional do autor, como médico de grande prestígio, está contida na expressão “o branco e o marrom”, a qual metaforiza, segundo ele mesmo, os tipos de médicos “antagônicos”: o limpo e o manchado, o ético e o não-ético, o vocacionado e o oportunista, enfim; o bom e o ruim. São tipos com os quais o escritor foi encontrando e convivendo ao longo de sua atuação profissional. Ora o desdobramento do segundo narrador exalta esses companheiros médicos, ora

os retrata com certa ironia. Ora os ama, ora os odeia. Contudo, assim como os demais títulos, *O Branco e o Marrom* é também uma grande metáfora para representar o profissional médico carreirista e o vocacionista, além de inferir sobre os momentos de felicidade e de tristeza no desempenho de sua profissão. Segundo Aguiar (1998), as memórias de Pedro Nava são o escopo para a sua formação, formação de escritor; são obras de duas partes: para a vida escolar completa (Ensino Fundamental, Médio e Universitário), os quatro primeiros volumes, com narrador em primeira pessoa; e para a vida profissional, os dois últimos volumes, com o narrador em terceira pessoa. Sem contar, ainda, o sétimo volume, livro inacabado.

Entretanto, não há uma linearidade cartesiana no conjunto das memórias. A narrativa é suspensa e com desvios constantes, de modo que sempre que está a falar de si, o narrador “desvia” para falar de outrem. “Relato atrai relato”. Histórias outras vão se entrelaçando e se intercalando à história central. As memórias são como uma longa estrada repleta de deslocamentos, um grande projeto cultural e literário do/para o povo brasileiro, repleto de diversos e diversidade estético-cultural, daí a entendemos como uma classe literária.

Nessa longa estrada, há, também, em meio à diversidade estética dos volumes das memórias, uma oscilação no tempo da narrativa; que ora atrasa, ora adianta; espaços que se entropõem; narrativas dentro de narrativas; eus que se desdobram e se multiplicam; vozes diversas que dialogam nas entrelinhas do texto; gêneros literários; gêneros literários que se avizinham; narrador em constante desdobramento, etc. Contando, ainda, com a diversidade cultural que atravessa os espaços narrativos; crenças, etnias, modos de viver, modos de falar de um Brasil desconhecido pelos seus, exigindo maior atenção e mais tempo para o ato da leitura; pois todos os elementos citados, e outros tantos, tornam o conjunto da obra mais complexo.

Nava reivindica para si a condição de escritor memorialista que pratica sua arte em terreno híbrido. Para ele, escrever memórias é “ter um pé na história e outro na ficção” (NAVA, 1978, p. 406). Isso porque o memorialista não é um historiador, mas uma testemunha da história. A diferença se dá no limite em que o historiador conta o que quer da história, e o memorialista conta o que sabe, conta, aos seus olhos, o que testemunhou dos fatos históricos, e não é um simples modo de lembrar e escrever. Escrever memórias, ao modelo naviano, é um “ajuste” de contas do eu com o eu, é a arte que consiste em “transfigurar, explicar, interpretando o acontecimento”. Nessa

proposição de interpretar os acontecimentos rememorados, o autor sela com seu leitor um pacto autobiográfico que permeia o universo das memórias desde a capa do primeiro volume até as últimas linhas do volume final. Esse pacto, ao qual temos chamado de pacto de verdade, é um crédito de confiança que o leitor concede ao narrador no sentido de que a experiência narrada é por ele recebida como experiência vivida e expressão de uma mais pura verdade – falaremos mais sobre o pacto de verdade adiante. Para Nava, esse pacto só é possível porque o memorialista confere um caráter, ao mesmo tempo, verídico e verossímil às suas memórias, pois tem a arte de “juntar à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia” (NAVA, 1972, p. 67).

O conjunto das memórias é, por fim, uma insólita obra: no início, biografia dos antepassados, depois, memórias da infância e da juventude; no final, mistura de realidade e ficção. Nestes últimos liames, situam-se *Galo das Trevas* e *O Círio Perfeito*.

## **2.2 Voz que espetaculariza o eu**

Pedro da Silva Nava nasceu em cinco de junho de mil novecentos e três, na cidade mineira de Juiz de Fora. Em 1920, mudou-se para Belo Horizonte, onde alguns anos depois, em companhia dos jovens modernistas Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura, colaborou com a publicação de *A Revista*. Série literária onde foram publicados diversos poemas e manifestos modernistas. Como poeta e desenhista, teve algumas ilustrações em *Macunaíma*, obra de Mário de Andrade, em 1929. Estudou medicina e se formou em 1927, pela Universidade de Minas Gerais; foram cinquenta anos de exercício profissional, nessa área, como médico pioneiro em reumatologia. Escreveu dezenas de artigos, ensaios e livros sobre temas médicos e como autor das memórias teve suas obras memorialistas editadas e publicadas por diversas editoras.

Os cinco primeiros volumes foram publicados pela José Olympio, editora do amigo e vizinho. A editora Nova Fronteira publicou o sexto volume e reeditou aqueles lançados anteriormente pela José Olympio. A Companhia das Letras também reeditou as obras de Nava, assim como a Giordano e o Ateliê Editorial. O autor foi também professor universitário e integrante de associações científicas brasileiras e estrangeiras. Falava várias línguas, viajou o mundo, era possuidor de uma cultura

sólida e dono de um apurado manejo da língua portuguesa. Vejamos um pouco do médico e artista completo que fora:

### **2.2.1 O médico**

Pedro Nava iniciou a graduação de medicina no ano de 1921 e concluiu em 1927, e foi membro da Academia Nacional de Medicina do Brasil. Com esmero, graduou-se em sessão particular em 10 de janeiro de 1928, em Belo Horizonte, então Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais. Segundo ele mesmo e muitos de seus biógrafos, foram anos difíceis pela pobreza e por ser órfão do pai, muitas vezes lhe faltava dinheiro para as vestimentas e alguns livros. Ao final do curso estava endividado com agiotas; no entanto isso não o impediu de ser um estudante dedicado nem interrompeu a grande vontade de ser médico. Sua atuação na medicina, logo após a formatura, vincula-se diretamente com as questões sanitárias e higienistas daquela época, meados entre 1928 e 1932, tanto em Minas como em São Paulo. Envolveu-se, também, na atuação da clínica médica generalista.

As experiências médicas iniciais de Pedro Nava, segundo Soares Lima, em sua tese de Doutorado, "*Narrativas do Brasil nas memórias de Pedro Nava*", eram lidar e combater epidemias de tifo, nas precárias condições sociais de trabalho e de existência para ajudar a população, atendia a casos inesperados que vão do parto à necropsia e à medicina legal, passando, especialmente, pelo atendimento aos feridos da Revolução de 30. Nava atendeu diversos feridos pelos levantes de 30. Aliás, durante esse período da nossa história, já no Rio de Janeiro, em 1933, foi nomeado para o cargo de cirurgião auxiliar, no Hospital de Pronto-Socorro (LIMA, 2010).

Em 1940, Nava assume a chefia da Clínica Médica do Hospital Geral Carlos Chagas e um ano depois é nomeado diretor deste hospital. No ano de 1946 é chefe do Serviço Almeida Magalhães, de Clínica Médica de Homens. Lá, constituiu o que denominou de "sistema de ensino", o qual aproveitava o horário vago dos médicos – o horário das visitas - para o ensino e a aprendizagem, era um serviço de preparação para todos os médicos do serviço, um serviço de ministração de aulas e debates sobre temas da medicina. No entanto, algum tempo depois, essa atividade foi interrompida por terceiros, o que deixou o autor revoltado e muito triste.

Especializou-se em reumatologia em Paris, em 1948, e foi o pioneiro nessa área em nosso país. Em 1952, retornou a Paris para mais dois estágios nos hospitais



parisienses *Lariboisiere* e *Tenom*. Nava se considerava cientista – de fato era – e percorreu o rumo clinicando em reumatologia e ensinando a medicina por quase 20 anos. Com mérito, ocupou o cargo de chefia do Serviço Reumatológico do Hospital Geral Pedro Ernesto, na cidade do Rio de Janeiro, em 1955. Ali prestou altos serviços para a saúde dos brasileiros, segundo seus biógrafos. Em 1961, com mais de trinta anos de exercício médico, dá continuidade ao seu processo de formação continuada, fazendo mais dois estágios nos serviços reumatológicos em *Aix-les-Bain*, na França (LIMA, 2010).

Por meio de uma “carta” à classe médica, abandona seu posto médico e de professor na Policlínica Geral, em 1975, do Rio de Janeiro. Segundo seus biógrafos, o motivo teria sido por não mais poder trabalhar no anfiteatro desta policlínica, o qual tinha sido equipado com dinheiro do próprio Nava. Nesse anfiteatro, o médico recebia outros companheiros de profissão e estudantes da medicina para debaterem sobre temáticas médicas e atualização dos avanços de sua área de especialização. Contudo, o abandono à medicina coincide com a época em que começa a escrever as memórias, o que sugere que o autor tenha querido se dedicar mais à construção do projeto memorialista. Em 1981, aos 78 anos, e com quatro de seus livros de memórias já publicados, informa ao público sua decisão de se afastar das atividades médicas, passando a atender apenas antigos clientes no consultório de um sobrinho, de forma esporádica.

Nava teve uma carreira de sucesso na medicina, como médico se fez cientista, historiador e professor, e deixou um legado de grande valor às gerações futuras, uma obra para a compreensão da história da medicina científica e não científica do Brasil, bem como diversos trabalhos, artigos e ensaios científicos da reumatologia.

### **2.2.2 O artista plástico**

A arte plástica, em Nava, manifestou-se desde cedo; ainda enquanto estudante no Colégio Pedro II, já fazia desenhos e caricaturas. Porém, só a partir de 1924 que ele começa a publicar seus desenhos na revista *Estética*. Sobre essa experiência nas artes plásticas, ele comenta em uma das passagens do volume *Beira-mar*: “Minha mania pela morfologia humana era tal que, numa fase paralela de produção de desenhos, eu só fazia figuras de esfolados” (NAVA, 1985). A pedido do amigo, Mário de Andrade, ilustrou a obra *Macunaíma* com oito guaches. Essas peças



lembram muito a de outra artista brasileira da época, Tarsila do Amaral. São peças modernas que lembram o tão conhecido *Abaporu*.



### 2.2.3 O poeta

Segundo seus biógrafos, Pedro Nava se descobriu poeta em meados de 1922, enquanto ainda cursava medicina, e conheceu Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, ambos também poetas. Contudo, pode ser que tenha se achegado à poesia antes disso, quando ainda estudava no Internato do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, como ele mesmo afirma no volume das memórias *Chão de ferro*, (NAVA, 2001).

Sua poesia é considerada “bissexta”, nomenclatura criada pelo poeta Manuel Bandeira para designar aqueles poetas que escrevem a cada quatro anos. Quer isso dizer, poetas que escrevem poemas esporadicamente, e os poemas de Nava estão concentrados entre os anos de 1925 e 1944. Durante o curso de medicina, Nava publicou os seus primeiros poemas, que foram *Tejuco*, em <sup>3</sup>*A Revista*, 1925;

<sup>2</sup> Figura 1: Um dos oito guaches de Pedro Nava que ilustrou a obra *Macunaíma*.

<sup>3</sup> *A Revista* foi um órgão divulgador da Revolução Literária de 1922, em Minas Gerais, e fez parte do conjunto de ações modernistas ali realizado, oriundo da Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

*Aterrissage*, poema comentado por Mário de Andrade em carta ao autor, datada de 1925. Na terceira publicação de *A Revista*, foi apresentado o poema *Alegria*, em 1926 e, nesse mesmo ano ainda, o *Se eu soubesse brincar*, no *Diário de Minas*. Em 1926, escreve *Ventania*, poema também comentado e elogiado por Mário de Andrade.

<sup>4</sup>Se Eu Soubesse Brincar

Si eu tivesse seis anos si soubesse brincar  
 pedia ao Menino Jesus que viesse me dar  
 seus brinquedos coloridos

E ele dava mesmo dava tudo  
 dava brinquedos variados de todas as cores  
 brinquedos sortidos  
 dava bolas lustrosas pra mim soltar de noite e  
 mandar todas pro céu com minha reza

Dava bolas dava quitanda dava balas  
 e havia de ficar melado, todo doce de minha baba.

E dava homenzinhos, arvinhas, bichinhos, casinhas e  
 em minhas mãos ingênuas eu tirava o mundo novinho,

---

<sup>4</sup> In: ANDRADE, Mário de. *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925/1944*. Ed. preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

cheiroso de cola e verniz, das caixas nurembergue  
 pra recomeçar deslumbrando a brincadeira da  
 vida

O Menino Jesus dava tudo si eu fosse menino  
 si soubesse brincar pra brincar com ele.

A produção de poemas continua, mesmo esporadicamente. Em 1928, ficam conhecidos ao público os poemas *Toadas para meu irmão*, *Reflexos*, *Noturnos de Chopin* e *Noite de São João*; este último dedicado ao amigo Mário de Andrade. Em 1932, em homenagem a um professor querido da Faculdade de Medicina, Aurélio Pires, Nava escreveu o poema *Mestre Aurélio entre rosas* e, no ano seguinte, em homenagem para outro amigo, *Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Cinco anos depois, em 1938, os brasileiros conhecem os poemas *O possesso*, *O peixe* e, o mais conhecido, *O defunto*, que em 1956, foi publicado na *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira (1965); neste ano foi publicado ainda o poema *Episódio Sentimental*.

Em *O Defunto*, nota-se que o modo como o eu-poético se relaciona com a presença da morte muito lembra, nas memórias, a morte sempre presente desde o primeiro volume; assim como a morte anunciada nas páginas iniciais de *Galo das Trevas* e seu percurso ao longo da obra. O poema está nos Anexos para uma melhor apreciação por parte do leitor.

Em 1940, escreveu e publicou os poemas *Canto à rainha do mar* e *Canto do afogado*, no qual o eu-poético se interroga “*Ai, em vós, amigos meus! Por que onde estais, que não me ouvis?*”. Um ano depois, aparecem os poemas *Poema para meu amigo Mário Braga* e *Alcazar*, dedicado à escritora brasileira Raquel de Queiroz. Ainda nesta década, escreveu *Nameless here for evermore*, *Poema Inglês*, *Poema das quatro horas*, *Toada do Usurpador*, *Canto do Usurpador* e *O canto do vingador*. Em 1945, escreve *Antonair*, dedicado à sua esposa Antonieta Penido (Nieta). *Palíndromo do amigo* é um poema dedicado ao amigo Afonso Arinos de Melo Franco quando da publicação do livro *Amor a Roma*, cujo título forma um palíndromo.

Esses são alguns dos títulos e versos dos poemas do poeta Pedro Nava, que tem também sua expressão poética registrada em sua prosa memorial e nos trabalhos de história da medicina aliada aos conhecimentos médicos do autor. Outros poetas também poetizaram sobre Nava, dentre os quais Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes, grandes nomes da poesia brasileira. Esses poemas encontram-se publicados em livros, revistas, jornais, sites e nos arquivos, como o de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Segundo Lenine Silva (1998), a maioria dos poemas de Pedro Nava traduz uma poética de cunho sociável. Acreditamos que o veio poético de Nava tenha sido um motivador para a linguagem poética que se apresenta nas memórias.

#### **2.2.4 O memorialista**

Segundo o próprio Nava, é no período da Ditadura Militar que resolve escrever as memórias e ganha notável destaque no cenário literário brasileiro. Suas memórias nada mais são que o testemunho de uma época registrada por um intelectual brasileiro que se tornou memorialista, elas possibilitam inferir que ao narrar a vida social e cultural brasileira, transitando do Sudeste ao Nordeste, as narrativas vão expondo as singularidades do próprio viver do autor, mas também das vivências do povo. Nava mostra-se, nas memórias, como um observador sagaz das particularidades, dos modos de vida, do jeito de ser brasileiro; no cotidiano, nas dinâmicas familiares, sociais, políticas e culturais; na mistura heterogênea das diferentes e diversificadas culturas, rituais, crenças e nos usos variados da língua portuguesa. Nelas, se traduz uma voz que espetaculariza o ser, voz que mostra o eu ao mundo, protagonizando as suas dores, indagações e medos.

Eu não teria sido um escritor de memórias se não tivesse tido minha época de exteriorização literária, num momento em que nós estávamos debaixo de uma ditadura, uma ditadura militar. E comecei a escrever, talvez para me livrar desse espantinho, para conversar comigo mesmo na impossibilidade de fazer com os outros. (NAVA, 1984)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Entrevista completa à Folha. Disponível em:  
<[http://almanaque.folha.uol.com.br/foletim\\_15mai1984.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/foletim_15mai1984.htm)>

Antes das memórias, Nava não era um escritor propriamente dito e de grande reconhecimento. Participara do Movimento Modernista, em Minas, como autor de alguns poemas e como fundador, ao lado de Drummond e de outros, mas não era reconhecido como um grande escritor; são com as memórias que ele passa a ocupar espaço merecido no cenário literário do país. Ao publicar suas memórias, ele logo se torna um *best-seller*. Seu primeiro volume, *Baú de Ossos*, publicado em 1972, já tinha esgotado duas edições em 1974 e vendido cerca de 20 mil exemplares. A cada volume publicado, o nome do escritor subia para o alto da lista dos mais vendidos.

No auge de seus vinte e poucos anos, Nava já tinha todo o vigor intelectual para se tornar um grande escritor do Modernismo, porém, passaram-se as gerações de 20, de 30 e algumas décadas a mais sem que ele tivesse apresentado uma obra literária de grande relevo, isso porque o próprio autor não considerava sua produção, anterior às memórias, como algo de relevância literária; a saber, alguns poemas modernistas, como já citamos. Entretanto, enquanto as memórias não vinham, Nava lia bastante, principalmente os franceses, foi leitor da vida inteira de Marcel Proust, lia também os modernistas, Euclides da Cunha e tantos outros. De forma, que os anos que antecederam à escrita das memórias, foram anos fundamentais para formarem o homem, o profissional médico e artista e, principalmente, o memorialista marcado pela experiência modernista. Era como se guardasse o tempo para se mostrar, como se estivesse à espera que algo amadurecesse para poder se entregar à literatura. A voz que anunciaria ao palco da literatura memorialista aguardava o tempo da encenação. O tempo fora seu grande aliado.

É, pois, escrevendo suas memórias que Pedro Nava encontraria seu gênero de expressão e saltaria para o palco principal da cena literária brasileira contemporânea e, por não dizer, da cena literária universal. Ele aguardou o seu momento para se debruçar sobre a elaboração das memórias e já era um homem maduro e muito culto. Segundo Aguiar (1998, p. 15), sua obra, finalmente vinda à luz, exhibe a cada página o “resultado de uma lenta e profunda maturação”.

Ao expor ao leitor a narrativa de suas vivências, ele expõe também a vida brasileira das primeiras décadas do século XX. Nas suas memórias, o pessoal e o coletivo, o particular e o público fulguram a cada página, o que configura, ao mesmo tempo, a memória individual e a memória coletiva. Sendo ele a grande revelação da década de 1970, preenche definitivamente o lugar, ainda vazio, reservado para ele,

na tradição do memorialismo. Aliás, é como se o próprio gênero literário houvesse esperado para ser constituído por Pedro Nava. Obviamente, ele não foi, não é o único a escrever memórias no Brasil; mas, sem dúvida, o único que elevou o gênero ao status de mais alto nível cultural e literário, o que temos chamado de classe literária. A voz dos narradores navianos faz das suas primeiras experiências, como médico recém-formado, por vilarejos do interior de Minas, um espetáculo ao leitor. Além disso, uma gama espetacular de assuntos é tratada, com feitio enciclopédico, do qual fora preciso muita habilidade para dar conta. Toda essa habilidade provinha de anos de experiência na prosa médica, na poesia e nas leituras diversas.

Para escrever os sete volumes, Nava arquivou fotografias de família, documentos, cartas, diários, bilhetes, frases soltas, citações de livros, etc. Tudo isso consistia em um arsenal preciosíssimo que daria corpo e forma às memórias. Depois, para a rememoração e elaboração dos textos, o autor fazia uma seleção, era preciso passar antes da escrita pela etapa da “mineração”; algumas coisas não eram aproveitadas e ficavam aguardando a vez de serem inseridas noutra arcabouço das memórias, o qual ele chamava de “esqueleto” (AGUIAR, 1998). Nesse processo de rememoração, o autor procedia como um arqueólogo que exuma, escava, cuidadosamente, os ossos-relíquias do passado, das suas lembranças, das suas memórias, das memórias de nosso povo. O memorialista age como aquele que desenterra e abre o “Baú de Ossos”. Abrindo o baú, ele faz vir à luz e flutuar no ar o “Balão Cativo, e por aí vai seguindo, evocando as vozes do passado, as vozes dos eus que ajudaram a compor as histórias rememoradas e narradas no conjunto de suas obras, de suas memórias.

Para o memorialista, rememorar é dar voz, é dar vida aos desaparecidos do passado, ele traz à luz um povo silenciado no tempo e converte-os em matéria literária. Ainda para Aguiar (1998, p.18), rememorar está para o documental – aqui no sentido de “pura lembrança -, assim como dá vida nova aos mortos está para a ficção, no sentido de lembrança transfigurada pela criação artística. Acreditamos que não basta ter documentos, fotos, cartas arquivadas em fichários, não é o bastante, não é suficiente a lembrança das coisas, dos fatos. É fundamental moldar o barro, soprar em suas narinas para vê-lo ganhar forma, movimento, conteúdo, vida, devir. Combinados, ambos os processos explicam a arte do memorialista mineiro.

O leitor se depara, nesse processo, diante não apenas de um homem maduro, mas de um escritor experiente na arte de (re)criar a vida. Para esse exímio escritor



nada mais justo é do que o, também, exímio narrador. O narrador das memórias de Nava é uma criação literária de excelência, um desdobramento complexo do autor. Nava cria-o do pó das memórias, experimentado nas vivências dos seus longos anos na medicina e dá voz a ele: o narrador naviano é, na mesma medida, o magnífico historiador e o anatomista de trabalho acurado. Somente a atuação de um narrador detalhista e destemido daria conta de conduzir o fio narrativo de temáticas tão diversas que são os assuntos das memórias, desde da vida patriarcal, e do pequeno burguês, passando pela geografia das cidades, acontecimentos literários e políticos, até os costumes da época, a arte, a moda, a culinária, as crenças, etc. Nada lhe escapa.

A capacidade de evocar o passado, de reconstruí-lo e/ou reconstituí-lo na escrita não é o bastante para prender a atenção do mais rigoroso leitor, esse exige mais, e Nava oferece a ele um grande contador de histórias, uma voz que fala de si na mesma proporção que se estende a falar do outro. A voz do narrador naviano é aquela que se utiliza dos fatos, dos objetos e das paisagens rememoradas para expor o eu que as interpela e é interpelado, desnudando-o aos olhos do leitor: *o vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui* (GT, p.7). A voz que indaga o desaparecimento do “pescoço longo” apresenta ao leitor, como a apresentar um drama no palco, três supostos eus: nela, o autor se desdobra em 1. Nava velho, nostálgico e sentido pela passagem da vida; 2. Nava adolescente, trazendo a lembrança do tempo perdido; e 3. Nava moço, trazendo a certeza de que ainda resta vida. Os três unidos pela voz que ecoa diante do *vidro* e os apresenta espetacularizado, de forma performática, como a encenar um drama pessoal.

Em várias passagens das memórias parece-nos ouvir, ao pé do ouvido, a voz sussurrante desse narrador a nos contar histórias, nos moldes mesmo do narrador proposto por Valter Benjamim; aquele narrador antigo que contava histórias a ouvintes atentos. De fato, para compor a narrativa das memórias, o autor ouviu inúmeras histórias, passadas oralmente por seus familiares e amigos. Ele as transfigura em escrita, parecendo recontá-las minuciosamente, empolgadamente aos nossos ouvidos.

Sua voz narrativa é um ressoar de tantas outras vozes, de muitas vozes uníssonas harmoniosamente. Um narrador desdobrado em tantos outros, uma voz diegética que ressoa tantas outras silenciadas pelo tempo, pela ditadura, pela morte. A voz do Nava adolescente e a do jovem não voltam mais, estão silenciadas no

passado, mas ressoam na voz do velho que agora fala diante do espelho. Esse desdobramento de narrador é um à parte nas memórias e falaremos mais sobre ele nos próximos capítulos.

### **2.2.5 O estilo**

Como memorialista, Pedro Nava apresenta um modo de escrita totalmente diferente daquela como conduzia as obras científicas, aqui seu estilo reflete uma “poética do excesso”, um estilo excessivo, passional, pictórico, sensorial e até vertiginoso, num barroquismo que, segundo Aguiar (1998), mescla o coloquial e o erudito, o cômico e o sério, grotesco e lírico.

Certamente, somente uma mistura de estilo como essa daria conta dos mais variados assuntos que contêm as memórias. Seu modo de escrever as memórias pode as constituir como um clássico da literatura brasileira. Clássico não no sentido ideológico canônico europeu, mas porque o narrador conseguiu compreender e interpretar a época em que viveu, tornando sua obra reveladora e provocadora de discursos críticos sobre si, sobre o outro. O autor se desdobra em um narrador erudito, com formação científica, que molda seu trabalho através de descrições extensas, delineadas por uma escrita literária de alta qualidade, capaz de transitar através da escrita, facilmente, por diversos estilos e idiomas, obras clássicas da literatura e das artes plásticas. Igualmente, descreve costumes, práticas e linguagens populares como aquelas ligadas às práticas de cura e à alimentação no Brasil.

Nas escritas desse narrador, a sociedade se apresenta em sua permanência existência e (re)construção, ela é apresentada, conformada na produção literária confessional/memorial e acadêmica do escritor, cientista/médico/professor, poeta/narrador/artista, múltiplo. O gosto pelo detalhe, a obsessão pelo pormenor traduz a necessidade do registro de tudo: o esforço genuíno do narrador para recuperar a totalidade do vivido, mesmo consciente que isso é um projeto utópico. A beleza do texto se vale da decisão de valorizar o humano sempre, repleto de uma afetividade na linguagem. Segundo Bueno (1994, p.18), “sua escrita é mais que uma forma literária, é um formol que procura preservar o vivido de fatal decomposição e do esquecimento”.

A peculiaridade da escrita naviana em *Galo das Trevas* é diferente dos demais volumes no que diz respeito à maneira de seus narradores, a saber, na primeira parte,



um narrador introspectivo, reflexivo e indagador que faz uso de sua voz para apresentar um homem, nos seus últimos anos, refletindo sobre si. Do escritório de seu apartamento, no dia do seu aniversário de 75 anos, Nava dá voz a esse narrador e deixa-se dramatizar por ele. Essa voz só é rompida pela voz, e modos de narrar, do segundo narrador, na segunda parte da obra, a saber o segundo desdobramento. A entrada dessa segunda voz pode nos apontar para um outro modo de se dramatizar, de se mostrar, é um outro ciclo narrativo que se inicia, é um outro homem que fala; pois, para o autor, *cada ciclo da vida de um homem é um homem diferente do que foi e do que está por vir* (GT, p.39).

A maneira de escrever do autor seguia um certo ritual. Escrevia sempre à máquina, em folha de papel sem pauta (44,4 X 33,0 cm), dobrado ao meio. Numa metade datilografava, na outra fazia correções à mão, descrições de tipos, desenhos, caricaturas, colagens de miudezas variadas e observações diversas. Ele usava o desenho com frequência, plantas de cidades e de casa, fotografias, etc. Seus originais estão recheados de desenhos: em *Baú de Ossos*, há, por exemplo, mapas de ruas; em *Balão Cativo*, a cabeça de Pedro Álvares Cabral toma a forma do mapa do Brasil; em *Chão de Ferro*, encontramos algumas caricaturas de Álvaro Moreira, Badaré e Bené (o professor de desenho Benedito Raimundo da Silva); em *Galo das Trevas*, nas folhas 259 e 262, há desenhos gerais, bem como fotografias do autor com sua esposa, na 257, e junto a um monumento no Passeio Público, no Rio de Janeiro, na 264. Em *Beira-mar* não há desenhos, há apenas colagens e xilogravuras de Luís Ventura; por fim, em *Cera das Almas* há apenas colagens. Além disso, todos os originais do autor estão acompanhados de anexos, os quais são as pesquisas realizadas por ele, a fim de que pudesse escrever suas obras. A única exceção é o original de *Baú de Ossos*.

As folhas de seus cadernos acabavam se transformando em fichas que, segundo <sup>6</sup>Stela Kaz (Fundação Casa de Rui Barbosa), recebiam, pelo autor, um número cada uma. Depois disso, Nava as colocava em ordem, formando, assim, um “esqueleto” da obra que nasceria posteriormente. Essas folhas numeradas, depois de usadas, eram jogadas, e, mais tarde, por conselho de Carlos Drummond de Andrade, passaram a ser guardadas. Atualmente, essas fichas não possuem outra versão e nem foram publicadas, mas constituem uma ‘preciosa arqueologia’.

---

<sup>6</sup> Fundação Casa de Rui Barbosa. Acesso em [www.casaderuibarbosa.gov.br](http://www.casaderuibarbosa.gov.br)

### 2.2.6 O autor / narrador

Pedro Nava é um autor da contemporaneidade que se especializou no texto autobiográfico, médico de profissão, escreveu suas lembranças no gênero memorialístico como um escape terapêutico: “escrever memórias é libertar-se, é fugir. Temos dois terrores, a lembrança do passado e o medo do futuro. Pelo menos um, a lembrança do passado, é anulado pela catarse de passá-la para o papel”. (NAVA, 2012, p. 07). A necessidade de se catarsear pela escrita, depois de um longo tempo de espera, faz o autor iniciar seu projeto memorialístico nos meados dos seus 65 anos, quando estava quase se aposentando da medicina, e segue exatamente por 16 anos, quando do seu suicídio.

O reumatologista de sucesso começou a escrever no dia 1º de fevereiro de 1968 e só parou em 13 de maio de 1984, aos 81 anos de idade. Entretanto, antes de escrever as memórias, o médico escritor escreveu dois livros, entre ensaios e artigos científicos, nos quais traça as práticas e o pensamento médico no Brasil. *Território de Epidauró*, de 1947, e *Capítulos da História da Medicina*, de 1949, apresentam o modo próprio de o autor pertencer à tradição científica e intelectual do país. Contudo, é na escrita das memórias que, certamente, ele irrompe num estilo, numa escola literária e numa visão de mundo próprios, fazendo do ato de escrever a essência da própria vida e, como ele mesmo disse, um ajuste de contas verdadeiro do eu com o eu.

Em seus volumes de memórias, o escritor se constrói autor e se reinventa homem das memórias, ele é o novo inventor do cotidiano, no modelo mesmo, de Michel de Certeau.

*Baú de Ossos* (1972), o primeiro volume das memórias, começou a ser escrito em 1968, ano em que o Brasil e o mundo viviam grande turbulência em todos os setores, inclusive nas universidades; é o ano também do AI5 e da implantação da Ditadura Militar. Nesse ano, também morre a mãe de Nava. Nessa obra, o autor usa de um toque de poesia, graça e ironia para explorar o tempo através da sua própria genealogia e infância, e desvelar a formação da identidade do povo brasileiro, bem como, ainda, tratar de temas universais. Nesse primeiro volume é perceptível a extensa pesquisa feita por Nava, tornando-o um primoroso pesquisador do povo brasileiro. É em *Baú de Ossos* que o autor conta a história de toda sua gente, ainda nos dois primeiros capítulos toda a genealogia de sua família, até a quarta geração, é narrada com artefato de um devotado arquivista. Com isso, o escritor conta, em

entrevista a Ricardo Azambuja Arnt, *Ele & Ela* (nov. 1977), que só arranhou inimigos dentro de sua família com os seus livros de memórias, “Todos ficaram indignados. Do lado da família de minha mãe, então, foi uma coisa horrorosa, um Deus nos acuda (...). Houve pranto e ranger de dentes.”.

Em *Balão Cativo*, segundo volume que começou a ser esboçado em 1970, vemo-nos diante de um Nava que narra a história vivida, a morte e a solidão, e a mordacidade de um estilo que evidencia a reconstrução do passado, deformado pelo tempo, pelo subjetivo, pelas várias visões e parâmetros a que são submetidos tanto o escritor memorialista como suas fontes. O narrador traz suas vivências como uma criança órfão, desnudando suas primeiras experiências escolares. *Balão Cativo* devolve ao leitor a tradição e os costumes da época em que o menino Nava viveu. O volume rememora as narrativas do garoto Pedro Nava, são as memórias da infância. O volume foi publicado em 1973.

Em 1976, Nava publica *Chão de Ferro*, no qual narra a sua vivência carioca, enquanto homem mineiro, na primeira metade do século XX. O narrador se desloca de trem entre o Rio e Minas todo o tempo: no Rio está o colégio interno Pedro II; em Minas, as férias com a família e, posteriormente, a faculdade em que ingressa em 1921. A obra é o terceiro volume das memórias, foi publicado em 1976 e, nele, é retratada a sua vida escolar e sua convivência com familiares que tiveram grande importância em sua formação como homem, leitor e escritor.

Pedro Nava, em *Beira-Mar*, rememora nomes como Carlos Drummond de Andrade, Juscelino Kubitschek, Abgar Renault, Milton Campos, Aníbal Machado e Gustavo Capanema, entre outros expoentes políticos e culturais do século XX brasileiro. Nesse volume de 1978, o leitor pode vislumbrar o cenário político e cultural do Brasil da época. Trata-se, na verdade, de um livro documento sobre o Modernismo e o ensino médico em Minas Gerais. Nele, há a formação médica do autor e a dinâmica histórica da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, a qual o autor reconta a seu modo.

*Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas* (1981) e *O Círio Perfeito* (1983) destacam-se pelo recorte testemunhal do narrador naviano acerca da nomeada Revolução de 1930 e os acontecimentos ocorridos no período de 1930 a 1940. O primeiro é o quinto volume das memórias, começou a ser escrito em 1978 e traz a narrativa do percurso profissional do escritor no início de sua carreira médica. O segundo, concluído e publicado no mesmo ano, quando o autor já iniciava o sétimo,

traz, ainda, as vivências de sua carreira como médico já maduro, participando da vida social na cidade que ele escolheu para viver e morrer, Rio de Janeiro. O sétimo e último livro do conjunto de memórias é *Cera das Almas* (2006), publicado após a sua morte, nele o autor narra os últimos momentos de sua vida e do qual apenas um fragmento, 36 páginas, foi escrito pelo autor.

Quem é o homem por trás das memórias? Filho de família essencialmente brasileira, leitor de toda a vida de um Marcel Proust, amigo de Carlos Drummond de Andrade, ele é o homem das minas gerais que buscou “perscrutar o rosto do Brasil” para desvelar o seu próprio e o autor? O autor é aquele que, ao escrever reivindicava o seu lugar numa tradição científica, intelectual e literária, trazendo nas memórias o sonho de fazer parte de uma escola literária, de se incluir num todo literário e cultural e ganhar forma e força. Sua obra torna-se uma experiência brasileira (Cançado, 2003, p.15), ela nos mostra uma visão peculiar de um Brasil até desconhecido por tantos e da nossa formação, como povo, como nenhuma outra.

Pedro Nava é o autor (escritor), é dele que se edifica o grande edifício de memórias, mas é do desdobramento em um narrador, um ser de papel, que as vozes diversas do povo brasileiro vão desencadeando e compondo a obra, a partir da voz diegética e da voz do autor.

Mais uma vez, entendamos esse desdobramento: Pedro Nava é o autor/escritor brasileiro das minas gerais. Nava é o narrador criado para aglomerar as vozes sociais, culturais e, por que não, literárias do povo brasileiro. Mas para que esse desdobramento em eus seja eficaz, para que o projeto literário se realize é preciso escrever, porque é o ato da escrita que o torna possível. A obra é a necessidade que o autor tem de ser, as memórias são a real possibilidade de o autor ser outrem, de descentralizar-se em eus e deixá-los falar, agir e falar, gritar no silêncio. Com isso, o autor de memórias firma com o leitor um pacto de verdade, um contrato que, segundo Sartre (2004), reflete a generosidade entre o autor e o leitor. Não um “pacto autobiográfico” como a busca de um nome próprio na capa do livro que nos remeta à identidade real do seu autor, apenas, mas a generosidade do apelo que faz o autor para a liberdade do leitor em confiar nele, contar com ele, exigir dele tanto quanto exige de si mesmo, tendo a certeza, ainda, que ambos são livres para decidirem, independentemente.

O pacto de verdade que se dá nas memórias é o estabelecimento de que os fatos presentes no livro podem ser confirmados por outras narrativas; aquilo que é

narrado em *Galo das Trevas*, principalmente nos aspectos da Revolução de 30, bem como nos demais volumes de memórias de Pedro Nava podem ser comprovados em documentos oficiais, arquivos de memórias, jornais impressos da época. Isso mostra que o texto literário pode se justapor com a realidade social e que o autor é o mediador quando faz transparecer, na escrita, as suas percepções, as do narrador, as das personagens. Contudo, mesmo quando os fatos descritos não podem ser comprovados pelas vias citadas acima, ou quando o que é narrado remete a fatos íntimos que só o autor vivenciou, é preciso apelar para a liberdade do leitor porque o ato de ler é um exercício de generosidade, um ato político de generosidade, na qual o escritor apela para que o leitor entregue toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, sua escala de valores (Sartre, 2004, p,42).

O apelo ao pacto de verdade se dá porque, para o escritor, escrever é empreender por escrito as suas evasões, as suas conquistas, os seus projetos de vida. No caso de Nava, o projeto das memórias como o Projeto Cultural do Brasil é uma necessidade de se mostrar como escritor/autor e de mostrar o povo brasileiro ao povo brasileiro, a partir das interpelações de vozes presentes no texto.

É ao escrever suas memórias, apelando para a entrega do leitor, que o autor mineiro em questão se sente essencial ao mundo, à imortalidade, pois escrever é também uma libertação. “Libertação” que, na verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si, em si e no outrem, ao mesmo tempo (M. Blanchot, 2011). Nava tem a profunda necessidade de escrever, de produzir a obra. É no ato da escrita – da produção – que ele se refaz em si, para si e para outrem, pois a obra é o seu devir de ser no mundo. Ele, como todo escritor, sabe que a obra é seu legado, as memórias são a sua herança eterna, mesmo que não conheça em profundidade aquilo que produziu – porque esse conhecimento cabe ao leitor -, mas ele sabe do monumento literário, social e cultural que o conjunto de suas memórias representa, e é nisso que ele se (re)constitui, a saber, no que é, e na obra que ele é. O mundo da obra é também o seu mundo e nele o escritor é imortal. É eterno. É a “vida verdadeira” que declara Fernando Pessoa, no poema de seu heterônimo, *Dactilografia*. É nessa vida não falsa que se alcança o infinito, a eternidade. Nava é autor e é eterno no projeto literário cultural que produziu.

Eis aí o ponto crucial da questão: escrever é a libertação, entre tantas, de escaparmos dessa vida “falsa” e finita e rompermos os portais eternos. Nava escreve porque sabe que junto com seu legado se tornará o autor imortal Pedro Nava, suas

memórias são o escape para a “vida verdadeira”, onde há castelos e sonhos coloridos da infância, como no mundo pessoano. Sempre nos perguntamos quando romancistas, poetas, cantores, atores, em algum momento de suas vidas, decidem escrever sobre si, sob a estrutura de algum gênero autobiográfico. A resposta pode estar na necessidade, única, de se refazer, de buscar a todo custo a vida eterna, a verdadeira vida, já que esta que se vive em náusea um dia findará. Sem dúvidas, escrever memórias é ainda mais agonizante e incompleto; contudo, talvez, mais satisfatório e glorioso. Isso porque as memórias deixam o escritor no limiar entre a realidade falsa e a imortalidade verdadeira. É o gosto agonizante e prazeroso de ter a consciência de que a obra – no ato de sua escrita – o deixa preso ao “tic tac da máquina de escrever”, mas, na mesma medida, no ato mil vezes multiplicado da leitura, o transporta para o eterno. O autor é eterno porque a obra é eterna.

O autor Pedro Nava não só reivindica a imortalidade para si, mas também para o seu povo. Parece-nos que ele já tinha essa intenção com os dois livros que antecedem às memórias, os quais tratam dos fatos que envolvem a medicina, mas é na classe literária que compõe os sete volumes memorialísticos que o Brasil tem a oportunidade de conhecer os muitos brasis. Os sete volumes muito lembram a “rapsódia” de Mário de Andrade, denominação da obra *Macunaíma*, pois neles fluem os diversos brasis: os brasis das minas gerais, os brasis dos cearenses, os brasis dos cariocas... A obra é o devir de todo escritor, é nela que sua “vida injustificada” pode vir a ser justificada (BLANCHOT, 2011, p. 53).

Assim, o conjunto das memórias é o grande e espetacular projeto literário e cultural dos *Pedros Navas dos Brasis*. O eu que fala em *Galo das Trevas* é ao mesmo tempo tríplice e diverso: autor, narrador, personagem e todos nós. As vozes que emanam deles se constituem uníssonas e performatizam o eu. Há nesse ínterim, um profundo e complexo desdobramento, uma fuga e retorno, uma despossessão do eu-autor em narrador. Com isso, Nava reestrutura o gênero autobiográfico, criando estratégias ímpares, na tentativa de conseguir falar de si e do outro, seu texto é um romance de si, de nós.

Assim como perguntamos no início o que é um autor, a indagação do que é um narrador parece-nos propícia agora.

Maria Lúcia Dal Farra nos antecipa que o narrador nada mais é que uma criação estética por parte do autor, uma criação da escrita que impulsiona as ações diegéticas, uma “garganta de papel” que dá voz ao autor e a outros. A complexidade está no



passo de sabermos quando a fala do narrador é de factualmente a fala dele mesmo ou a fala do seu criador. Mesmo em obras em que o autor se dispõe a tratar de si, a narrar seu cotidiano ou suas memórias, a complexidade do eu que narra nos remete quase sempre ao questionamento: quem diz isso, o narrador ou o autor? Até que ponto o narrador, nos textos autobiográficos, narra as experiências reais do seu autor?

Diane Klinger (2012) diz que o fato de muitos romances da contemporaneidade se voltarem para a própria experiência do autor corroboram para intensificar a imagem de uma sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito”, é o que se pode chamar de sociedade do espetáculo. Vive-se dias em que os sujeitos têm uma extrema necessidade de visibilidade de si, seja nas chamadas telas ou em obras de escrituras em papel, muito disso se deve, também, ao fato de a cultura midiática ter avançado nos últimos dias, e por ela oferecer um cenário que privilegia a afirmação e autoafirmação dos seres.

A sociedade assiste, hoje, à proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das autobiografias, dos testemunhos, e aos registros biográficos na mídia, retratos, perfis, confissões, *talke shows* e *reality shows* (KLINGER, 2012). Como dissemos, os sujeitos sentem uma necessidade ímpar de se mostrar, ainda que o que se mostra nunca reflita a verdade do eu. Nesse universo gigantesco de textos e gêneros diversos que atestam para a narrativa do eu, encontram-se as memórias literárias. Embora a história mostre registros desses textos no passado distante, é neste final e início de século que eles ganharam maior visibilidade.

Todo texto memorialístico é, em dada circunstância, a expressão de uma época, de uma geração, uma classe, um grupo. Por isso, mesmo a narrativa tratando de um eu este nunca é solitário, há, sempre, uma interlocução dele com o outro, com os outros, assim, toda memória, mesmo individual à priori, participa de uma relação coletiva. “Eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade” (Klinger, 2012). Contudo, a autora ainda explica que cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que se coloca na exaltação de si mesmo, isto é, se na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva. A primeira parece ser a que mais dialoga com o desdobramento do primeiro narrador de Nava, na primeira parte de *Galo das Trevas*, parte em que o autor traz à memória as caminhadas solitárias que fazia pelo bairro da Glória, e nas quais lhe transcorriam pensamentos saudosistas de uma Glória de décadas anteriores, além

de se autoindagar sobre a passagem do tempo e sobre o homem que se tornara e que quer se mostrar ao leitor, ao mundo:

“Longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto”. (GT, p.54)

Note-se que há um esforço de voz para dizer ao leitor quem é o eu, para se mostrar performatizado num corpo desgastado e fragmentado, como as paredes mesmo da velha casa. A voz que introduz o texto já o faz numa autoafirmação de como pretende se mostrar: impregnado e não maldizente. É um eu em espetáculo pela voz do narrador.

No caminho que fazia todos os dias de seu apartamento até a praça principal onde se localizava a igreja da Glória, vê-se um Nava introspectivo e reflexivo e, por vezes, indagativo das transformações do lugar e de si próprio. Em todo o primeiro capítulo, da primeira parte, fica em evidência a indagação que o narrador faz em relação à mudança das coisas, do lugar, de si; um eu que não é mais o mesmo da adolescência. Essa é a ideia da vida como devir e transformação que permeia o relato de si, pois sempre pressupõe uma mudança interna do narrador, e esse narrador problematiza a noção de identidade da própria voz narrativa. De quem é a voz que problematiza essas questões? A voz é do narrador desdobrado, é ele quem espetaculariza o eu, mas ele também é uma construção do autor, daí entendermos que este dissimula sua voz na do narrador que criou, e este, por sua vez, o apresenta ao mundo de modo performático, dramatizado, tornado espetáculo humano.

Nava diante do espelho indaga um eu que ficou no passado acerca de um outro eu do presente que se reflete aos olhos do primeiro, em busca de um *tempo perdido* dentro de si mesmo, em busca do homem que não existe mais e que a memória tenta resgatar através da narrativa de si mesmo.

É nesse movimento para dentro de si mesmo e, ao mesmo tempo, no olhar para o Nava refletido no espelho, que se dar o efeito narcisista. *O vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui, nem seus cabelos tão densos que pareciam dois fios nascidos de cada bulbo* (Nava, 2014). Contudo, a voz do narrador é também a voz de todos os homens, é a configuração da memória de todos aqueles que, em determinada fase de sua existência, questionam-se acerca da vida que ficou no passado e das marcas



produzidas num corpo que já não corresponde à juventude. Talvez não se possa chamar a isso de memória coletiva, mas não podemos negar que há na voz indagativa resquícios de outras vozes. Mesmo que os textos memorialistas enfoquem a indagação do eu podem, também, responder ao *mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito*, pois, com efeito, se evidencia o paradoxo entre o desejo narcisista que o autor tem de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de expressar uma “verdade” absoluta na escrita, já que essa afeta e recria aquela, e, conseqüentemente, afeta e recria o próprio sujeito e a noção de identidade/subjetividade/alteridade. Isso porque a escrita opera a transformação da verdade em *ethos* (KLINGER, 2012, p. 23).

Compreendemos, então, que as *escritas de si* são evidenciadas nos textos autobiográficos, testemunhais e memorialistas. Elas são um grande rizoma que agencia os relatos de si, e, por isso, as memórias literárias se agenciam nessa grande dimensão rizomática de eus e de vozes, chamada de *escritas de si e do outro*.

Compreenda-se que o conjunto das memórias de Nava está inserido no grande e complexo espaço narrativo das escritas de si, cada volume pode, contudo, apresentar uma relação, mais estreita ou não, com este ou aquele gênero autobiográfico. Um exemplo disso é que cada livro tem uma peculiaridade específica; há um conjunto de fotografias familiares, há uma infinidade de desenho feitos pelo próprio autor; há o modo de escrever pelo foco narrativo de primeira pessoa, como já fora dito, e há momentos em que o narrador se comporta como um narrador-câmera. Em *Galo das Trevas*, há um forte indício disso quando de todo o capítulo da primeira parte da obra, intitulado de *Negro*, no qual a escrita de si está bem próxima do que se pode denominar um *diário íntimo*. Logo é perceptível a liberdade “despreocupante” com a qual o autor escreve diversas passagens do seu dia a dia, descrito nessa primeira parte.

Talvez pelo tom de franqueza e descuido, *É o que penso no dia que completo setenta e cinco anos de vida e começo este meu volume de memórias*, e uma certa liberdade de escrever em meados ao seu aniversário de uma idade que, por si só, permite a todos os homens falarem o que quiserem, sem o medo convencional da crítica, ou quando os conflitos e ansiedades pela aproximação do final da vida fazem com que o autor queira uma aproximação mais imediata com o leitor; isso porque o diário traduz uma vivência mais imediata de um tempo não denominado, uma descontinuidade propositada na tentativa de dar conta dos fatos. O que, muitas vezes,

dá-nos a impressão de lacunas deixadas e de um enredo sem começo, meio e fim. O que é o diário senão o espaço de uma escrita espontânea, às vezes improvisada e até sem tanta preocupação elaborativa, ou de uma falsa despreocupação de elaboração, mas parece-nos que no diário há, talvez, uma interlocução mais espontânea do eu que narra com o eu que vivenciou os fatos narrados. Nessa primeira parte da obra parece haver uma espontaneidade do narrador ao dizer “*É o que penso*” e uma aproximação do modo de escrever no diário, mesmo que essa espontaneidade possa ser uma aparência.

Essa “falsa” espontaneidade nos leva a crer ainda mais no processo de espetacularização do eu, quando este possa estar fingindo um *à vontade*. No entanto, o pacto com o leitor ainda permanece, é o acordo entre o que o faz compreender que essas lacunas são necessárias, pois o que o autor menos tem é tempo para contar os acontecimentos. “– *Que horas são? – É hora de ter vergonha. É o que penso no dia em que completo setenta e cinco anos de vida e começo este meu quinto volume de memórias.*”. Aqui, a voz narrativa ressoa, mostrando-nos a pressa em começar a narrar as memórias de uma vida que poderia estar chegando ao fim e que o que será contado, por ocasião da falta de tempo, será a sensação daquilo que fora lembrado e, talvez, não, de fato, o fato vivido. Fazer setenta e cinco anos é, entre outras coisas, correr contra o tempo que ainda se tem para retomar o *tempo perdido*, daí a urgência da escrita, daí o recurso ao diário, não ao gênero em si, mas ao modo de escrita de um diário e, em consequência, a performance.

Ao perguntar a si mesmo que horas são parece-nos um ponto referencial importante de estabelecer consigo um lugar para a voz confessional: “*hora de tomar vergonha*”. Tomar vergonha é a hora e a data que marcarão para sempre o momento verdadeiro em que o autor pressentiu uma metamorfose em sua vida, algo irá mudar, é hora de mudar. Esse momento precisa ficar registrado como verdade e como algo do qual se deva lembrar, a saber, dele mesmo. Ele no momento que tomou “vergonha”.

Não é essa, também, uma das funções do diário? É óbvio que o recurso do diário enraíza esse momento, esse cotidiano que se quer recordar e que será preservado pela hora e data, respectivamente: a hora que se tomou vergonha e o dia do seu septuagésimo quinto aniversário. “O diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está posto”. (M. BLANCHOT, 2001, p. 20). A referência

de si e que o faz recordar-se anos à frente é marcado pelo momento que tomou vergonha e começou a escrever o quinto volume de suas memórias, marcado essencialmente pelo desejo de retomar o tempo que passou, a nostalgia da vida vivida pelo jovem médico, e a angústia de correr contra o tempo que ainda lhe resta para concluir o projeto literário e cultural a que se propôs. O tempo, em *Galo das Trevas*, assume essas duas facetas: a retomada do passado e a urgência do presente para prolongar o futuro, e para se fazer drama ao mundo, espetáculo eterno.

Eis o excerto que nos aponta para o que discorreremos até aqui:

O vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui, nem seus cabelos tão densos que pareciam dois fios nascidos de cada bulbo. Castanho. Meu velho moreno corado. A beija-lhada sadia. Nunca fui bonito mas tinha olhos alegres e ria mostrando dentes dum marfim admirável. Hoje o pescoço encurtou, como se massa dos ombros tivesse subido por ele, como cheia em torno de pilastra de ponte. Cabelos brancos tão rarefeitos que o crânio aparece dentro da transparência que eles fazem. E afinaram. Meu moreno ficou fosco e baço. Olhos avermelhados escleróticas sujas. Sua expressão dentro do empapuçamento e sob o cenho fechado é de tristeza e tem um quê da máscara de choro do teatro. As sobrancelhas continuam escuras e isso me gratifica porque penso no que a sabedoria popular conota à conservação dessa pigmentação. Antes fosse. São duas sarças espessas que quando deixo de tesourar esticam-se em linha demoníaca. Par de sulcos fundos saem dos lados das ventas arreganhadas e seguem com as bochechas caídas até o contorno da cara. A boca também despenhou e tem mais ou menos a forma de um V muito aberto. Dolorosamente encaro o velho que tomou conta de mim e vejo que ele foi configurado à custa de uma espécie de desbarrancamento, avalanche, desmonte – queda dos traços e das partes moles deslizando sobre o esqueleto permanente. Erosão (NAVA, 2014, p.7-8).

Diante do espelho, o narrador desdobrado assume uma voz narrativa que constata a metamorfose que o tempo trouxe ao seu corpo/rosto, gerando um conflito comparativo, mais adiante, com as transformações que sofre a cidade do Rio de Janeiro. Quando é narrada a evolução do bairro da Glória, por exemplo, a partir da destruição de alguns lugares, ruas, praças, sobrados, etc.

É a mesma “evolução” que passa o próprio corpo do narrador: evolui a partir da destruição do corpo de outro, o corpo jovem que se transforma no corpo velho, a saber, a voz de um corpo jovem silenciada que dá lugar à voz de um outro corpo, que

agora fala. Isso revela-se em um sentimento profundo de nostalgia, da percepção e da frustração de se saber não poder recuperar o Nava jovem de antes, é o “cenho fechado de tristeza” e a “máscara de choro de teatro”. “*Dolorosamente encaro o velho que tomou conta de mim*”, é a hora de “tomar vergonha”, encarar o que se tornou, desmascarar a verdadeira cara, e isso dói, não de uma dor mascarada, como as máscaras do teatro; mas como uma dor enraizada, incorporada, dilacerante, como se a máscara de choro houvesse se agarrado à cara definitivamente, moldando-a em choro performático constante. Mas é a hora de se tomar vergonha! Essa é uma das passagens mais lindas e autênticas desse quinto volume, ela coloca o leitor diante de um modo de leitura insólito, no qual o pacto de verdade nos leva a nos reconhecermos, lado a lado, junto à voz do narrador, diante do espelho, ouvindo também nossa voz. Estamos lá, juntos, questionando-nos no reflexo do vidro. Quem somos nós?

Quem é o Nava diante do espelho? Quem diz “*O vidro me manda a cara espessa dum velho onde já não descubro o longo pescoço do adolescente e do moço que fui...*”? Percebe-se, sem sombra de dúvidas, dois sujeitos que se olham, que se indagam. O autor constrói, através do desdobramento do narrador e de sua voz na dele, um elo entre aquele que foi e aquele que é nesse momento diante do espelho, mas é consciente de que não há unidade definitiva entre os dois, e é no Nava-narrador que as memórias do Nava-autor são retomadas e revividas, juntando e separando, ao mesmo tempo, em movimento de fuga e de encontro, de estedimento, o Nava-moço e o Nava-velho. A problemática, contudo, se dá no fato da indagação inicial: quem se questiona diante do espelho, quem traça a trajetória das memórias narradas? Pedro Nava, o autor? Pedro Nava, o narrador? Importa mesmo quem fala?

Atualmente, já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função, como já dissemos no início, lembrando de Foucault e de sua constituição do autor como uma função-sujeito. Como produto da lógica da categoria de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se, além disso, o autor joga sua imagem e suas intenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como parece ser o caso do Nava diante do espelho, – como também das memórias-, torna-se problemático afirmar ainda que não importa quem fala (KLINGER, 2007, p. 35), pois, para nós, o autor nada mais é que a voz – ou vozes – espetacularizadas dentro da obra, a partir dos desdobramentos.

Em *Galo das Trevas*, compreendemos claramente o cenário onde o autor encena o drama vivido por ele, utilizando-se de uma voz narrativa para narrar um

espetáculo de si mesmo, claro que essa voz é uma configuração da sua própria voz, mas é um modo de dizer performatizado, é um lugar de voz construído, isso porque Nava reconhecia a impossibilidade de narrar a si de maneira completa e total. Daí que o drama que escreve é espetacularizado pela voz do narrador, e o autor é ao mesmo tempo que escreve aquele que também assiste, junto com o leitor. Ele assiste – literalmente ou não – da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; “ele narra enquanto atuante” (KLINGER *apud* SANTIAGO, 2002, p. 45). Quer isto dizer que o autor narra enquanto assiste ou assiste enquanto atua, mas ele não é passivo à escrita, pelo contrário, ele se constitui esteticamente e eticamente enquanto escreve, o espelho é, nesse devir, o grande palco onde o velho Nava dramatiza, enquanto, da plateia, um outro Nava assiste. A autoficção é pensada tanto no seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento e é atravessado por relações de poder e, claro, nesse ínterim está a presença marcante do sujeito autor.

Esse sujeito, que narra e atua ao mesmo tempo, monta um enredo de si mesmo para exhibir uma intimidade inventada ou não. No caso das memórias de Pedro Nava, o eu é desdobrado, ao mesmo tempo, em autor, narrador e personagem. O eu é uma unidade ilusória construída na linguagem e para a linguagem, é um *ethos* que vai sendo construído ao passo em que a narrativa vai se desenrolando ao longo da obra, e o que é o *ethos* senão um processo para a construção de uma imagem de si, imagem performática e dramática.

Para Diana Irene Klinger, a problemática do sujeito autoral está presente em quase toda literatura contemporânea, latino americana ou não, principalmente nos textos autobiográficos, porque o narrador, muitas vezes, narra as experiências da infância até a vida adulta, é o caso de Nava, e isso torna difícil descolar a figura do narrador da do escritor, talvez seja essa a tentativa do escritor ao criar a personagem José Egon e mudar o foco narrativo: descolar de si mesmo as impressões do narrador da primeira voz.

Por vivermos, hoje, uma sociedade “marcada pelo falar de si” e o avanço da cultura midiática oferecer um cenário privilegiado para a espetacularização da intimidade, temos o aumento da produção dessas narrativas que se voltam sobre a experiência do autor. Contudo, podemos entender o narrador, mesmo em texto com foco na primeira pessoa, como uma construção artística que equivale à mesma construção do enredo e das personagens, é a essa construção que Nava empresta-

lhe a voz para se apresentar, dramático, ao mundo. Sim, narrador é construção estética, mas também é, no caso das narrativas de si, um elo de (des)encontros entre o autor no ato de escrever e o autor nas memórias revividas, isto é, na mocidade. Sendo o narrador essa construção simbólica, pouco importa responder quem fala diante do espelho. É o narrador a voz e o desdobramento que Nava cria para narrar o enredo das memórias do autor – aquele que as viveu.

A criação de Egon e do segundo narrador constitui-se em um outro modo de construção e de evocação de vozes; outra maneira, entre tantas, que o autor encontra para falar sobre aquilo que é incapaz de compreender e impossível de dizer. O medo, a solidão e o terror com que vê a aproximação da morte é um substrato impossível de ser narrado com exatidão, matéria difícil para a primeira voz; também a questão de estar escrevendo durante um período em que a censura ditatorial marcava o nosso país. Daí, ao dividir a obra em duas partes e desdobrar-se em outro narrador para contar os fatos do segundo momento, denominado de *O branco e o marrom*, mais uma vez o autor reestrutura o gênero autobiográfico, colocando o leitor diante de um outro modo de leitura e um novo aspecto do pacto de verdade. Surge, então, outra questão que um leitor cuidadoso poderia indagar: a segunda parte da obra não tem relação com as escritas de si? Há nessa parte algo que fica na linha tênue da autobiografia e de um romance ficcional de si.

Mesmo quando Nava introduz outro para falar dele mesmo ainda é de si que se fala, mesmo havendo uma reestruturação dos modos de se narrar a si mesmo ainda é de si que se narra. Não importa sob qual ótica o narrador expõe suas impressões do mundo, da vida; há, sim, um relato memorialístico em ambas as partes da narrativa, e que é devidamente organizado pelas escolhas do autor, escolhas conscientes e intencionais. O autor relembra as memórias que foram esquecidas e as reelabora manipulando o conteúdo e a forma da escrita num jogo estético-ético que elimina a censura social e rompe com seu próprio estilo de escrever.

Por fim, todo o conjunto da obra memorialística de Nava é um grande espetáculo do eu, mas não de uma forma totalmente narcisista e egocêntrica, mas de uma forma política de mostrar ao mundo o homem em constante drama, na evidência de seus aspectos culturais, sociais, políticos e na diversidade que ele é.

### 2.3 Voz que almeja a Glória

A literatura, em especial a prosa, é a configuração da própria vida, na medida em que ela é a possibilidade, única, de construir uma figura do mundo (a personagem), por problematizar decisões, apresentar âmbitos da ação, discutir a questão moral e ética nas tramas e nas personagens. Em *Que é Literatura*, Sartre diz que “o escritor apresenta a imagem da sociedade e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava” (2004, p. 65), visto que autor e leitor são sujeitos que interpelam, intervêm e se deixam interpelar e intervir num criar e (re)criar uma *constantemente* nova realidade, a partir do ato da leitura. Assim, literatura não é tão somente fruição estética, mas é, também, engajamento e transgressão. É a potência da vida, é a saúde, é todo o devir nas palavras de Gilles Deleuze. Sendo, também, transgressão, é a literatura o espaço/cenário para diversas ideias em diálogos e/ou conflitos, as quais nos são apresentadas não apenas pela boca das personagens, mas também pelos lugares, espaços, cenários, que participam efetivamente da construção das ideias em narração e, obviamente, pela voz do narrador.

A literatura, e agora especialmente o texto literário memorialístico, emerge como a articulação em torno da constituição fundamental do texto e da vida, num dialogismo que pressupõe não somente harmonia e aproximação consciente, mas conflito, distância e negação. Escrever-se é, primordialmente, escrever sobre o outrem, negar a si mesmo a partir de outrem e vice e versa. Narrar-se e narrar outrem é *desterritorializar-se* numa mesma medida, ainda mais quando esse *outrem* equivale a lugares e espaços que não se comportam, necessariamente, como *lugares* e *espaços*. Há, na obra de Nava, uma peculiaridade quanto à maneira como a voz narrativa descreve as passagens pelas quais o narrador transita, no bairro onde mora, no Rio de Janeiro. Aliás, o que menos se constata em uma forma de descrição, a narração é muito mais complexa que uma mera descrição; há um envolvimento sentimental, por parte do narrador, com a paisagem em volta de si.

A narração sobre esses espaços/cenários se constitui como um processo de desterritorialização, fazendo-se como uma *grande metáfora* de mais uma transgressão, entre tantas que Nava propôs, e promovendo uma ligação rizomática entre a dimensão literária e a geográfica.



Em toda a obra, vê-se uma detalhada descrição dos espaços, há uma preocupação em contar ao leitor cores dos prédios e casas, formatos de ruas, elevações ou declínios, extremidades, objetos, quadros de uma forma tão real que chegamos a visualizar à nossa frente o que está escrito. Essa maneira de escrita traz uma sonoridade tão perfeita que se chega a ouvir a voz do narrador numa descrição-narrativa, minuciosa e sussurrante. No capítulo *Jardim da Glória à beira-mar plantado*, único da primeira parte da obra, a voz narrativa traceja, em uma passagem, o caminho que faz de seu apartamento até o alto do bairro da Glória, onde se localiza a igreja Glória, esse caminho era feito pelo autor, constantemente, no Largo da Glória. Nesse trajeto peculiar vê-se a não resistência, por parte do narrador, ao sentimento de saudade, Nava se entrega à nostalgia e à solidão de modo intenso. Ao escrever essa parte das memórias, o autor diz que foi num momento em que se isolou ainda mais de tudo e de todos, passava horas, dias longe do convívio dos amigos, dos parentes. Era necessário se isolar para ouvir a voz interior e dialogar com ela, para aprofundar e concretizar o projeto das memórias: *“Voluntariamente comecei a me isolar, a suprimir os contatos puramente mundanos para procurar a convivência daqueles de quem realmente gosto”*.

A solidão seria a matéria-prima para as memórias. *“A elaboração de minhas memórias foi decorrendo da minha necessidade de isolamento – porque nosso encontro mais importante é conosco mesmos”*. (GT, p.111). Era fundamental se afastar, se isolar para ouvir a voz interior, livre dos ruídos do mundo exterior. É nas muitas subidas até o ponto mais alto da praça da Glória que Nava conversava consigo mesmo, falava com seus eus e os ouvia. Ele precisava de tempo, tempo para si, e pouco tempo restava, então não se poderia desperdiçar. Para ele, *“essa fase foi a da punção como num poço, a penetração a fundo de outro homem como eu”* (p.112), o homem interior precisava falar, ele tinha algo a dizer e que fora guardado em silêncio por muitos longos anos. Nessa passagem da página 112, o narrador desdobrado já faz menção de José Egon e nos conta que ele é o seu eu interior, seu sócia, amigo íntimo e que já teria feito alusão a ele em *Chão de ferro* e em *Beira-mar*, numa inferência de que o leitor ficasse atento, pois a voz de Egon logo entraria em cena.

Nesse encontro com o eu interior, a voz que flui narra o percurso feito, pelo narrador, extremamente saudosa e triste. Percebe-se, então, um eu imbuído de dor e angústia pela “degradação” que o tal progresso trouxe à cidade. As casas e sobrados deteriorados ou o lugar vazio onde outrora havia um belo edifício metaforizam os



amigos de ontem, os familiares que já partiram e o próprio Nava na mocidade que não volta. Os conflitos internos vão se fazendo externos à medida que o narrador descreve a paisagem e narra as impressões do que vê, inserido na ansiedade da expectativa do que fora o lugar e do que virá depois. Há uma voz de expectativa do que se encontra no alto do bairro da Glória,

Não na circunscrição administrativa mas na Glória que me tracei e que comporta duas ilhas limitadas por mares de outros bairros. Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade. A Glória imaginária de hoje não corresponde à antiga freguesia que foi se encolhendo até as duas ilhas separadas pela invasão do gênero Catete numa grande parte do nosso largo. Guardo a lembrança da velha Glória que conheci menino, indo a Copacabana com minha família paterna – para piqueniques diante dos vastos mares [...]. Assim preciso fazer um grande esforço de memória para rever o seu lindo jardim de canteiros curvos, suas aleias bem ensaibradas, a estátua de Cabral na sua ponta, o coreto, o mar chegando até onde está a primeira via asfaltada depois de Augusto Severo. Ah! Nesse tempo a madrugada da Glória era amena, sem assaltos...o quarteirão seguinte, até Conde de Lages, era cheio de sobrados de que nenhum mais alto que a escola Deodoro. (NAVA, 2014, p. 40-41)

A dolorosa nostalgia do que fora o caminho da Glória na infância do narrador transcende toda e qualquer circunscrição administrativa, qualquer mera descrição ambiental ou qualquer fato de memória simplista, mas é a Glória que o traça, que se inere, ao longo dos anos, à própria existência do autor. Ele é os muros, becos e sobrados do percurso, e estes têm seus passos diários encravados no asfalto dessas ruas.

Como se desprender da Glória que há em si mesmo se ela o é, a tal ponto e com tanto poder que, às vistas de um leitor que foi levado a pactuar com tanto esmero, chega a sentir também a nostalgia do que fora no passado. Parece-nos que da mesma forma que o autor pressente chegar ao fim de sua existência, a freguesia também chegou ao fim, nada mais há da velha Glória do jovem Nava. O lindo jardim de canteiros curvos, as aleias bem ensaibradas, a estátua, o coreto, o mar; nada mais há como dantes, é preciso um grande esforço para rememorá-los. A Glória sofre com a transformação. A Glória também sente a nostalgia.

Meus passeios a pé pelo bairro seguem sempre os mesmos itinerários. Saio do meu 190 para a direita, transponho fachadas de arranha-céus. Na esquina,

onde havia aquele café das madrugadas, existe hoje uma lanchonete. Virando `a direita, começo a subir Candido Mendes que gosto de chamar de D. Luísa. Essa dona que deu seu nome era mulher de Joaquim Clemente da Silva Couto, nos terrenos de cuja chácara abriu-se o logradouro, em 1845 [...]. Assim, subindo, cada vez que troco os pés na marcha, sei que estou pisando lugares palmilhados pelos amigos, por meus tios Salles e Alice, por meu pai quando vinha visitá-los [...]. Povoando a rua de fantasmas, continuo minha ascensão [...]. Estaco sempre a contemplar as fachadas dos belos sobrados de número 118 e 117. (NAVA, 2014, p. 42).

O caminho da Glória é também a memória dos homens e mulheres importantes do passado, as vozes deles ecoam enquanto o narrador caminha, é caminho de estreitas amizades, amigos que se foram, que hoje permeiam a mente do narrador como espectros da memória, esquecidos na vivência diária, mas permanentes em cada canto daquele caminho. Os tios e a visita do pai povoam as ruas com suas imagens fantasmagóricas. Mas é preciso continuar subindo, visitar os amigos da subida, há uma voz interior que diz: é no topo que está a glória!

Das janelas da sala de jantar do nosso apartamento eu me aprazia em ver cavar buracos para os alicerces do prédio atual. Pois deu pano para mangas a amurada que apareceu que fui ver de perto, feita das lajes monumentais ainda incrustadas de conchas. Era a parte mais recuada do antigo recôncavo de que falamos e demarcação continuada no nosso terreno pelos paredões atrás da garage. Moro pois em cima de área roubada do mar. Seu limite primitivo era o fundo do nosso apartamento; depois foi a amurada da Glória; posteriormente na primeira pista curva depois de Augusto Severo; mais tarde na última passagem de rolamento antes do Aterro, agora nas lindes externas deste. Olho com melancolia pelas minhas janelas da frente e calculo que cerca de um quilometro de largura já foi tomado pelas águas, aqui na Glória. [...] Aos lados dessa descida, sobrados e casas do início do século, restos de muros ruindo, casarões se desmantelando, baldios cheios de lixaria e a alegria das crianças naqueles batentes onde elas levantam suas fantasias e rolam suas aventuras. Há uma ruína no lado ímpar, mostrando fundos para a ladeira e tendo frente provável em Conde Lages, que desafia a gravura – tanta a poesia que foi dada aos paredões se desarmando pela erva fina dumas folhinhas da forma de salsa miúda toda cerrada e fechada como se fosse reunião de avencas postas em gramado na beira das platibandas, molduras e beirais. (NAVA, 2014, p. 47)

O mar invadiu, ou melhor, tomou para si o que já era seu, as águas nada sutis apagaram as amuradas da Glória, encheram os olhos do narrador de melancolia,

profunda desilusão pelo que não pode mais voltar. As amuradas são os anos vividos que jamais voltarão, fazer setenta e cinco anos é saber que a infância se perdeu em algum lugar, que as águas do mar bravio da vida a tomaram para si. Não há mais poesia, não há mais crianças brincando nos jardins, elas também foram silenciadas como os tios, como o pai, mas uníssonas na voz testemunhal do narrador a partir da reelaboração das memórias do autor. A poesia deu lugar a uma ruína assombrosa, desfigurada e que desfigura.

Vira-se naquela, segue-se pequeno trecho e já damos em Conde Lages. Aqui outrora retumbaram hinos. Quando havia prostituição ostensiva no Rio [...]. Essa zona alegre continuava um tanto diluída, por Mem de Sá e Riachuelo, escondia-se um pouco e reaparecia apoteótica nos quarteirões prodigiosos do Mangue [...]. Eu e os meus colegas da Assistência Pública, veteranos do Serviço Externo, somos, com as donas de bordel, os *souteneurs*, os cafetões, os malandros, os gigis, os carachués e as próprias putas, os grandes conhecedores desse ambiente. Quem poderia me dizer que eu contemplaria as ruínas e o paredão se desagregando – em cujas alturas tiniam taças das cortesãs de Sagunto do famoso Consulado, bordel movimentado como a Estação de Pedro II cujo símile era o Armenoville de São Paulo – os dois lembrando o lupanar em que Charlus entrou, ponta de pé, para surpreender a traição de Morel. O quarteirão que se percorre por Conde de Lages e sua angulação até a Glória modificaram-se completamente. A população é de pessoal do comércio, famílias modestas, estudantes, gente simples. As aves de arribação procuraram outros pousos. Agora há cafés-lanchonetes com operários. Um silêncio bom de roça. Ratos atravessam a rua de bueiro a bueiro. (NAVA, 2014, p.48-49)

Tudo é silêncio, todos foram silenciados pelo desgaste do tempo. Calaram-se as putas, as donas de bordeis, os cafetões, os malandros, os gigis, os jovens Navas da Assistência Pública. Tudo é silêncio, mas de um silêncio gritante na narrativa do narrador, um silêncio “bom de roça”, no qual se ouve apenas o murmúrio das coisas, as vozes dos grilos, dos insetos como que a nos gritar que já existiram, que já estiveram ali e que guardam segredos terríveis, conspirações fabulosas, cenas literárias da realidade do que um dia se passou.

Disse no princípio que a minha Glória sentimental ficava em duas ilhas. Já descrevemos a que é limitada com Catete, Santa Teresa, Lapa, o mar. A outra, antigamente unida à primeira, foi separada quando da rua do Catete invadiu o largo da Glória conferindo-lhe seu caráter [...] Chega-se ao ponto

mais importante do nosso bairro, que é a praça onde se levanta a igreja da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória. (NAVA, 2014, p. 50-51).

O caminho da Glória é a metáfora da vida e dos que vão sendo silenciados ao longo dela. Cada canto, beco ou rua traduz a história de alguém, algum desconhecido ou alguém importante, alguém que de certa maneira cruzou o caminho do autor, cruzando, assim, suas histórias, alguém do passado remoto ou do presente contínuo. Histórias antigas e atuais que formam um embaralhamento de lembranças, de dores, de angústias e nostalgias, fazendo da subida da Glória um caminho de sentimentos conturbados e diversos, como uma *via crucis*. Mas é preciso continuar subindo, é na praça, no coração do bairro, onde a glória do caminho tortuoso se dá. É lá onde se levanta, em seu esplendor, a igreja da Glória, a única que, talvez, não sofreu a mutação dos homens e do tempo.

Pois saibam quantos me lerem que estão sendo criminosamente demolidos os Recifes, Salvadores, Sãojoões Tiradentes Congonhas Ouropretos Marianas Diamantinas que ainda existem em trechos da Gávea Botafogo Centro Gamboa Lapa Catumbi Ricomprido Tijuca Andaraí Sancristóvão...E enquanto nossos arranha-céus não envelhecerem e não adquirirem o sabor de vida e o sabor de morte das velhas casas – NÃO RECUPERAREMOS a poesia das músicas modinhas violões cavaquinhos pianos e cantos de nosso Rio. (NAVA, 2014, p. 53).

Aqui, o narrador metaforiza a destruição de todo o Brasil. Há uma voz que grita! Um Brasil vai ficando para trás, outro Brasil vai surgindo e não há como recuperar o antigo. O interessante é que o país passava por profundas transformações políticas e não seria mais o mesmo. Mais interessante ainda é que essas passagens foram escritas em meados de 1978, no auge da vivência de uma ditadura militar. Como recuperar os cantos e hinos de outrora? Há uma visão extremamente pessimista por parte do narrador, talvez pela incerteza do futuro, incerteza do que nos esperaria, de como nos reergueríamos enquanto nação. Haveria, ainda, poesia no novo Brasil que se desenhava em concreto e arranha-céus? Que novos rumos tomaria o nosso povo. A demolição do caminho da Glória é também a própria demolição do corpo do autor, mas é também a demolição de um antigo Brasil.

Ah! Longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto – cabelos caídos, esfoliações de peles,

excretas pelo cano, ar expirado, palavras vivas um instante, gemidos murmúrios resmungos. Só que ela e as outras que habitei vida afora não são mais a casa que deixei e que procuro para pedir de volta minha infância. Rua Aristide Lobo 106 – onde nossa família completa viveu um instante perfeito-. (NAVA, 2014, p. 54).

A demolição do seu corpo está presente nas paredes e objetos da casa. Tudo nela lhe grita – ou sussurra-lhe ao ouvido – que o fim se aproxima, que não há mais tempo para recuperar o tempo perdido, o tempo da juventude gloriosa ou o esplendor da infância, a fantasia e o sonho, as expectativas de um futuro de sucesso na profissão que escolhera ou a quimera de ser grande na literatura nacional. Tudo isso fora alcançado. Contudo, no chão, no teto, os cabelos caídos, as esfoliações de peles lhes murmuram que o tempo passa, que seu tempo passou, resta pouco tempo para pedir de volta a infância que teve, para reencontrar o jovem que foi. Promover o magnífico encontro do eu que me tornei com o eu que fui, despossuir-me de mim mesmo para entrar na rota de busca de mim novamente. Há tantos eus impregnados na casa, nos móveis, há tantas vozes que falam nos porta-retratos, na rua Aristide Lobo, nas ruas da Glória, no Rio, nas Minas Gerais, nos Brasis e o tempo que resta é pouco para reuni-los todos, tantos; e ouvi-los murmurar, falar, gritar no silêncio da palavra escrita, nas memórias narradas por este narrador. Estes espaços narrados também mostram a dor, a angústia, a solidão e a nostalgia de um Pedro Nava em conflito com seus eus, um homem em processo contínuo de desterritorialização de si para si mesmo; eles são lugares de voz, pelos quais os antepassados falam.

Nos excertos destacados acima, o narrador narra páginas e páginas de seu percurso pelas ruas do bairro da Glória. Nota-se um tom constante e acentuado de uma autoindagação extrema e da qual não se obtém resposta definitiva: quem é o homem no espelho? Onde está o jovem de outrora? Em que tempo se distanciou a infância? O que a transformação/demolição trará? Não há resposta definitiva! A narrativa minuciosa das ruas, casas e prédios que faziam parte do cenário é tão significativa que faz o leitor, em certo ponto da leitura, imaginar que traços daquele lugar impregnam o homem Nava e são impregnados por ele, numa intersecção metafórica e dolorosa.

Há outro modo de leitura significativa aqui, leitor e autor traçam um pacto de verdade no qual ambos são acometidos de um sentimento de solidão e despertencimento e a se perceberem cúmplices na construção da narrativa. Mesmo,

aparentemente, falando de si e de suas impressões do mundo, do Brasil, Nava escreve para o outro – o leitor. Este está presente desde do início, desde da indagação “– Que horas são?”. Pode o leitor responder: “- É hora de tomar vergonha”. Autor e leitor compactuam da mesma necessidade de buscar o tempo das coisas passadas, das sensações, dos sentimentos, da vida. Ambos constroem a obra, o grande projeto literário das memórias de um Brasil quase província ainda, de um Brasil na vivência de uma ditadura política e prestes a viver uma ditadura militar, de um Brasil vivendo uma ditadura militar.

A obra é construída e reconstruída incessantemente a cada ato político de leitura, de uma nova leitura, de um novo leitor. Não há projeto sem o leitor, não há obra sem as leituras compactuadas entre os sujeitos da ação de ler.

Para Paul Ricoeur (1976), uma obra, enquanto obra de discurso, é mais do que uma linha sequencial de frases; é, antes, um processo cumulativo, histórico. Percebe-se, então, que *Galo das Trevas* é mediação, diálogo entre a vida e o homem, e, de volta, o homem e a vida reconfigurada, entre autor e leitor e, de volta, entre leitor e autor. Há nas memórias um processo contínuo de constituição de *um narrar a si*, e a voz que se narra e narra a paisagem do caminho assume uma complexidade, na qual promove um diálogo emergente do duelo simbólico entre o homem – autor e leitor - e as coisas narradas, nesse caso, os lugares percorridos pelo autor para se chegar ao alto da Glória configuram, nele e entre a literatura e a geografia, um processo de desterritorialização – não-lugar - num tempo “passado” qualquer, mas que podem no ato da leitura serem reconfigurados nas inferências do leitor.

Entendemos, assim, que algo acontece quando alguém fala e/ou escreve, e quando alguém protagoniza no ato de ler. Ricoeur diz, ainda, que o discurso no texto escrito, *em especial o texto memorialístico*, é mais autônomo em relação ao autor e isso causa um “distanciamento”. Isso não seria produto de alguma metodologia, mas constitutivo do fenômeno do próprio texto como escrita; ao mesmo tempo, também, é a condição da interpretação por parte do leitor.

Não na circunscrição administrativa mas na Glória que me tracei e que comporta duas ilhas limitadas por mares de outros bairros. Há para os quarteirões uma geografia sentimental que difere da física. Ela é dada pelo caráter de cada canto ou rua da cidade.

Uma das grandes virtudes da literatura é a sua capacidade de sair de si e ir para qualquer outra ciência, e, na mesma mediada, voltar a si. Há na literatura a

possibilidade dialogal entre ela e a História, por exemplo, e a Geografia. O narrador desdobrado, na obra, faz romper os limites entre a ciência geográfica e a literatura. A criação artística vale-se dos contextos históricos, culturais e geográficos, isso porque é a literatura a mediação perfeita entre o ser e as culturas. Contudo, entendemos, ainda, que o simples fato de citar lugares e espaços, na obra, não promove agenciamentos, mas apenas uma comunhão entre a arte e a ciência.

O que acreditamos, aqui, e que queremos apontar é que os agenciamentos se dão quando as dimensões literárias se conectam às dimensões geográficas, a partir de processos de desterritorialização, vemos os espaços narrados agindo psicologicamente no narrador ou vice e versa. Como o próprio narrador diz no trecho *“Há para os bairros uma geografia sentimental que difere da física”*. Assim, se dá a geograficidade. Os espaços narrados se personificam na dor do narrador, são lugares de voz estabelecidos para ecoarem as vozes mudas de antepassados.

Vamos compreender primeiro alguns conceitos. Tomamos o processo de agenciamento e desterritorialização segundo Deleuze e Guattari (1995), já o citamos aqui, os quais postulam o primeiro como o processo de crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente à medida que ela aumenta suas conexões, e o segundo como aquilo que define uma multiplicidade, a saber, o fora, a rota de fuga segundo a qual ela muda sua natureza e se conecta a outra multiplicidade. Isto é, agenciamento é sinônimo de incompletude e desterritorialização é movimento para fora. É o que faz o narrador desdobrado ao narrar os lugares do bairro da Glória de maneira nada peculiar. Ao se narrar nos lugares do bairro da Glória, ele sai de si e volta a si, desdobra-se e torna a desdobrar-se, e promove não apenas um encontro com a geografia, mas processos de agenciamentos que traduzem em geograficidade.

Segundo Marandola e Gratão (2010), tem havido nos últimos tempos um esforço por parte dos estudiosos em resgatar o valor humano da ciência geográfica, reformulando princípios e conceitos, de maneira a buscar uma reaproximação da Geografia das Humanidades. Para isso, muitos geógrafos têm tentado reavivar a aproximação da produção literária e não apenas identificar nos textos literários elementos “reais” na descrição dos lugares, mas, acima de qualquer coisa, estabelecer um *“entrelaçamento de saberes que se tecem também pelos fios de entendimento da espacialidade e da geograficidade, enquanto elementos indissociáveis de qualquer narrativa ou manifestação cultural”* (MARANDOLA;



GRATÃO, 2010, p.9). Para os autores, os espaços e lugares não são apenas receptáculos ou palco para a ação humana, eles são partes essenciais da própria existência humana.

Guardo a lembrança da velha Glória que conheci menino, indo a Copacabana com minha família paterna – para piqueniques diante dos vastos mares [...] Assim preciso fazer um grande esforço de memória para rever o seu lindo jardim de canteiros curvos, suas aleias bem ensaibradas, a estátua de Cabral na sua ponta, o coreto, o mar chegando até onde está a primeira via asfaltada depois de Augusto Severo.

Ah! Nesse tempo a madrugada da Glória era amena, sem assaltos...o quarteirão seguinte, até Conde de Lages, era cheio de sobrados de que nenhum mais alto que a escola Deodoro. (MARANDOLA; GRATÃO, 2010, p. 40-41).

Aqui, o Nava velho relembra momentos vividos pelo Nava menino nos espaços da Glória, carinhosamente e nostalgicamente citada de “velha”. Todo o espaço da velha Glória se constitui na essência para a existência das memórias do autor. Ao escrevê-las, ele se rever nas praças e ruas de outrora experimentando a catarse nostálgica do que sentira quando jovem ao percorrer tais espaços. Eles não constituem, apenas, espaços geográficos fixos, mas espaços em movimentos na medida em que promovem o ir e vir do autor no tempo, nas sensações e sentimentos. São rotas de fuga para o sujeito sair de si. É em *um grande esforço de memória para rever seu lindo jardim de canteiros curvos...* que se pode perceber o quanto aquele espaço preenche, essencialmente, a condição de existência das memórias do sujeito. O lugar geográfico, o espaço narrado agencia-se em geograficidade, suas dimensões se conectam às dimensões da escrita narrativa do autor, tornando o espaço na obra um grande rizoma: as dimensões literárias se conectam às dimensões geográficas: literatura e geografia.

A literatura certamente contribui para os estudos geográficos, ampliando-lhes o conhecimento que, algumas vezes, não estão nos livros de geografia. Conhecimentos que se encontram no mundo e que é percebido pelos enredos narrados, mas, ao mesmo tempo, a geografia dos lugares e espaços narrados trazem ao leitor uma conexão ímpar com os sentimentos e sensações que o narrador experimenta ao narrá-los. É nessa conexão que se percebe os processos de agenciamentos entre o literário e a geograficidade. Entendamos esta conexão da



forma como nos afirma Marandola e Gratão: *o envolvimento visceral do Homem com a Terra* (p.10). Isto é, a geograficidade é o processo que demonstra a cumplicidade que estabelecemos com nossa própria espacialidade, são laços que criamos com os espaços e lugares que nos permitem sermos quem somos.

Meus passeios a pé pelo bairro seguem sempre os mesmos itinerários. Saio do meu 190 para a direita, transponho fachadas de arranha-céus. Na esquina, onde havia aquele café das madrugadas, existe hoje uma lanchonete. Virando `a direita, começo a subir Candido Mendes que gosto de chamar de D. Luísa. Essa dona que deu seu nome era mulher de Joaquim Clemente da Silva Couto, nos terrenos de cuja chácara abriu-se o logradouro, em 1845 (...). Assim, subindo, cada vez que troco os pés na marcha, sei que estou pisando lugares palmilhados pelos amigos, por meus tios Salles e Alice, por meu pai quando vinha visitá-los (...). Povoando a rua de fantasmas, continuo minha ascensão (...). Estaco sempre a contemplar as fachadas dos belos sobrados de número 118 e 117. (Galo das Trevas)

Durante essa narrativa, o narrador expressa a condição humana de sua existência a partir dos espaços que descreve e como esses mesmos espaços trazem a sua memória lembrança de amigos e parentes, alguns não mais nessa existência física, mas vivos nos lugares citados e na memória. O narrador traça, aqui, um percurso que desce da sua residência no 190 até a 118.

Nesse percurso, é possível perceber ações que desencadeiam sentimentos e sensações vividas e revividas: *“transponho fachadas”*; *“gosto de chamar de D. Luísa”*; *“troco os pés na marcha”*; *estou pisando lugares palmilhados por meus amigos*; *povoando a rua de fantasmas*; *“continuo”*; *“estaco”*; *“contemplo”*. São essas ações que, rememoradas, na pena do autor não só traduzem a geografia do lugar, mas, essencialmente, mostram-nos a relação que se estabelece entre ele e os espaços geograficizados. Uma relação de desterritorialização entre aquele e este: o autor sai de si para se integrar aos espaços narrados, e o mesmo movimento dá-se na outra via quando tais ambientes interpelam as sensações do escritor.

Nesse momento, Geografia e Literatura se conectam de forma rizomática. Não há mais limites nas fronteiras dos conhecimentos, pois eles se confundem em meio ao poético e à imaginação. Nesse encontro de agenciamentos está a geograficidade: ciência e arte em movimento rizomático.

O autor é tomado pelas sensações que lhes assaltavam quando das janelas de seu apartamento podia ver, outrora, a paisagem que se modificara com o tempo. Há,

nessas passagens citadas uma comparação não só entre o que se via e o que se vê, mas também entre os sentimentos que lhe interpelavam antes e os que estão presentes agora, ao escrever suas memórias olhando pelas mesmas janelas. Antes a *aprazia*, agora a *melancolia*. A Glória mudou, mudaram a Glória. O leitor, aqui, ver pelos olhos do narrador a mudança no tempo entre a velha e a nova Glória. Desde cavar buracos para os alicerces do prédio até o aterro e a tomada das águas passa-se um filme na mente a imaginar cada espaço sendo modificado e a metamorfose no corpo do escritor, bem como a transformação dos sentimentos, agora em melancolia e nostalgia, e o leitor embarca na mesma nau de sensações, pois assumiu um pacto de verdade com o autor. O texto está permeado de geograficidade, poesia e imaginação.

É essencial a qualquer obra literária que ela seja aberta a um leque de leituras ilimitadas, situadas em contextos socioculturais bem diferentes. O texto deve poder descontextualizar-se de modo a deixar-se recontextualizar-se numa nova situação: a situação de novos atos de leitura. Entendemos, assim, que a obra é mediação permanente entre o mundo do texto e o mundo dos sujeitos envolvidos no ato de ler. Como mediadora, a obra, as memórias, destrói o mundo real e o recria como o mundo do texto, contudo não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, como também pode não haver discurso tão absolutamente real que não vá ao encontro da ficção; assim são as memórias literárias, assim é *Galo das Trevas*: uma linha tênue entre realidade imaginada e ficção real.

Ao percorrer o caminho narrado até o alto onde se localiza a igreja da Glória, o narrador nos possibilita perceber a metáfora de sua própria vida: da descida à subida íngreme, para o auge, a sensação máxima que é estar no alto, no topo, no êxtase.

Aos lados dessa descida, sobrados e casas do início do século, restos de muros ruindo, casarões se desmantelando, baldios cheios de lixaria e a alegria das crianças naqueles batentes onde elas levantam suas fantasias e rolam suas aventuras.

A vida se desmantelando ao longo do tempo, deixando para trás terrenos baldios, lacunas não preenchidas, brechas que a realidade silenciou e que são recheadas pela alegria da fantasia, pelos traços que a memória reconstitui. Vive-se para contar e conta-se da maneira como se lembra, da sensação que se sente no ato da escrita, pois a sensação real de quando tudo aconteceu não é mais a mesma, há

um distanciamento entre a ação de viver e a ação de contar o que se viveu. Memória é também distanciamento, num processo de *quase* ficcionalização da realidade.

Vira-se naquela, segue-se pequeno trecho e já damos em Conde Lages. Aqui outrora retumbaram hinos.

[...]

Chega-se ao ponto mais importante do nosso bairro, que é a praça onde se levanta a igreja da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória. (? p. 51).

A Glória, o auge de tudo, o esplendor da vida tem duas ilhas que, como tal, não se tocam, não se unem: a juventude e a velhice. O Nava velho olha para traz, para todo o caminho percorrido, suas descidas, suas subidas, casas, casarões, ruas, praças, o mar, a Lapa e constata o inevitável da vida: a juventude passou, mas o ponto mais importante *é onde se levanta a igreja Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória*. É lá onde a vida emana, porque a juventude passa e com ela todos os sabores e dissabores, mas a velhice fica e com ela a nostalgia, a melancolia, as memórias revividas da grande metáfora que é viver. No ponto mais alto da Glória o autor se reencontra com ele mesmo, enquanto leitor daquilo que narrou e viveu ele se perde e perdendo-se se encontra, a saber, diante do texto, diante do espelho, de volta ao início. Há uma voz que, durante todo o percurso das subidas, das decidas, e, de novo, das subidas, sussurra: no topo está a glória do que é viver, do que é chegar ao 75 anos e poder, ainda, ir além.

Ora, esse movimento diante do texto e no texto nada mais é que rotas de fugas e reencontros, processos de desdobramentos e agenciamentos, e o caminho da/para a Glória é a grande metáfora do que se viveu, daquilo que é viver. Para a construção dessa metáfora observa-se que, como já fora dito, a relação que o narrador desdobrado estabelece com os espaços e lugares geográficos é tão intrínseca e subjetiva que eles não são elementos físicos sem significação, mas tornam-se parte do ser, é o que temos chamado de geograficidade.

### 3 – O EU-OUTRO EM DESDOBRAMENTO

A problemática de narrar a dor, a angústia, a solidão ou o medo da morte consiste, exatamente, em não poder narrar, e essa questão permeia toda obra de memória, é constitutivo dela. Nava, como autor de memória, tem consciência desse emblema, contudo, para apaziguar a dor, a angústia e a solidão, só lhe resta desdobrar-se e narrar. É escrevendo que se desvenda e se propõem, na mesma intensidade, como uma tarefa de devir ao leitor; ao mesmo tempo de devir a si mesmo. Em entrevista, o autor diz que <sup>7</sup>“se hoje tivesse de parar de escrever, seria homem morto”, isso porque a escrita funciona como um processo catártico e possibilita a cura de diversos traumas. Entretanto, até que medida pode-se narrar cenas de profundo trauma, haja vista que o sujeito que as narra é interpelado pelos efeitos da dor desse trauma. Obviamente, entendemos por trauma, não apenas as grandes tragédias que assolam o homem, mas também, as pequenas agruras que permeiam a alma e que, muitas vezes, permanecem por toda a vida, e isso faz suscitar, imediatamente, a indagação de quê até que ponto é possível narrar a dor vivida ou testemunhada? Como é possível narrar o inenarrável?

Na segunda parte da obra, o narrador desdobrado agora em voz terceira passa a narrar os acontecimentos ocorridos na vida de um jovem médico, recém-formado, suas primeiras experiências clinicando no interior de Minas, depois num hospital da capital e as angústias vividas no prenúncio da Revolução de 1930, quando das centenas de mortes que testemunhou no hospital de Belo Horizonte. Esse narrador de voz terceira dá voz à personagem José Egon, estabelecendo-o como lugar de voz para dramatizar as vivências do autor Pedro Nava nesse período conturbado de sua vida e da história de nosso país.

Pela voz desse segundo desdobramento e pela voz do próprio Egon, passamos a visualizar os fatos que se desencadearam na época e a tirarmos, do seu olhar, o nosso olhar para a história. A partir do olhar e da voz deste ser de papel é possível escutar diversas vozes silenciadas durante aquele período de turbulência, traços de uma situação política e histórica que afetou o autor e afeta o nosso povo.

---

<sup>7</sup> Pedro Nava, em entrevista ao jornal O Globo, em 24/04/1981

Neste capítulo, compreenderemos os processos pelos quais a voz do autor Pedro Nava se desdobra na voz deste segundo narrador e, por conseguinte, na voz do protagonista, seu “álter ego” – termo denominado pelo próprio autor.

### 3.1 Voz terceira constituída

De imediato, contemplamos o que afirma Lazzarato (2014) quando diz que “há subjetividade originária, porque o sujeito e as relações que prevalecem no processo de subjetivação ainda estão sempre por fazer, por se realizarem e por serem construídas”, quer isto dizer que o sujeito é uma incompletude sempre em via de se (des)fazer, sempre em processo de (des)construção, de rota de fuga e de retorno. O sujeito é constantemente uma dimensão de multiplicidades que escapam em si e se completam, que se fragmentam e se concluem agenciando-se em si mesmas e em outrem: subjetividade é multiplicidades em contínuo agenciamento, e nas escrituras da atualidade o eu se inscreve paradoxalmente no espaço de questionamentos da identidade, isso porque tudo que o autor narra parece não se inscrever no espaço do “vivível” e do “dizível”. Mas o que é um agenciamento?

Deleuze e Guattari (1995) dizem que não há cientificidade nem ideologias, o que há é processos de agenciamentos, a saber, o agenciamento é um processo que se coloca em diálogos com as multiplicidades na própria condição do existir e essas multiplicidades também mudam à proporção exata em que se conectam à outras multiplicidades. Assim, o sujeito é incompleto e aberto ao agenciamento de suas determinações e dimensões. O sujeito, a literatura, a escrita é sempre a medida de uma outra coisa. Não há um ponto definitivo.

Em *Galo das Trevas* é perceptível o modo como o agenciamento subjetivo do sujeito-autor Nava vai se (des)construindo ao longo da narrativa. Em *Meu velho moreno corado. A beijalhada sadia. Nunca fui bonito mas tinha olhos alegres e ria mostrando dentes dum marfim admirável. Hoje o pescoço encurtou*, pode-se perceber o quanto o narrador é afetado pela imagem daquilo que vê em contradição com a imagem rememorada daquilo que um dia fora, ao passo que entre o imaginário do que fora e o que agora é, no momento da indagação, há inconstâncias, fragmentos, incompletudes agenciadas a outras tantas inconstâncias, a outros tantos fragmentos e incompletudes, formando rotas de fugas, (des)encontros e desdobramentos que constituem uma subjetividade que escapa e se conclui continuamente. Isso porque a

escrita opera uma transformação da verdade em *ethos*. Entenda-se *ethos* como aquilo que seria a maneira como o discurso é organizado, de forma a persuadir o outro para acreditar na imagem que se queira apresentar (MAINGUENEAU, 2009).

Ao longo de toda narrativa memorialística, o autor vai criando e recriando, construindo e desconstruindo uma imagem de si – seja a que ele vê no espelho, seja a que ele quer que se veja no narrar de si mesmo -, e assumindo esta ou aquela voz para melhor falar do que é, do que viu e do que sente; na ilusão consciente de disfarçar os ditos; mas, como escrever é ser afetado pelas rotas de fugas que são constitutivas da escrita, esse *ethos* é pura contradição pelo simples fato de que a subjetividade não se dá linearmente e nem tampouco desagenciada de rotas descontínuas e paradoxais. Não há uma só voz, assim como não há um só sujeito na escrita, mesmo as que se voltam para si, há uma destruição saudável de toda voz, de toda origem, de toda unilateralidade; a saber, não há sujeito cartesiano, não há um Pedro Nava diante do espelho, mas há desdobramentos de eus em outros, simulação de vozes, e vice e versa.

Vimos, no capítulo anterior, que aquilo que é narrado nas memórias pode ser espetacularização da voz narrativa, mesmo narrando em primeira pessoa o autor o faz de maneira performática. Imaginemos, pois, como esse drama passa a ser ainda mais complexo com o desdobramento dessa voz em outras tantas, a saber, a voz do segundo narrador e a voz do protagonista, por exemplo. Isso pode se constituir em performance e dramatização contínuas. O autor permanece mostrando sua inacessibilidade por outros modos de dizer, o simples fato de que fala de si paradoxalmente e num espaço de constante questionamento da identidade, numa incessante impossibilidade de falar de si, continua presente na escrita. Contudo, nesse espaço, entre o ser e o não ser identitário, os processos de construção da subjetividade estão, ainda, mais complexos, pois responder sobre a questão “*quem fala?*” torna-se perigoso.

Quem diz: *Dolorosamente encaro o velho que tomou conta de mim e vejo que ele foi configurado à custa de uma espécie de desbarrancamento, avalanche, desmonte* é um Pedro Nava ficcionalizado, performático e em drama constante, cuja subjetividade escapa à completude esperada, e tudo que é narrado parte, *à priori*, da impossibilidade de dizer o que de fato viveu, o que de fato se tornou. Assim, entendemos que ao criar um espetáculo de si mesmo protagoniza o drama que vive, e, para dramatizar a si mesmo, cria lugares específicos de vozes. Há, portanto, uma

simulação do que o autor viveu. O romance memorialístico se inscreve nesse espaço do possível sem que, com isso, caracterize-se pela apropriação do real, até porque o real também é outro.

O real é entendido como o real possível na obra e para a obra, e não se pretende uma identidade entre o autor, o narrador e a personagem da narrativa. O conjunto desses – real, autor, narrador e personagem- configuram, sob nosso olhar, o que Klinger (*apud* DOUBROVSKY, 1988, p. 70) chama de *autoficção*. Isto quer dizer que as vozes dos narradores e personagens que criou, são as mesmas e são autoficcionais; elas, apenas, constituem modos diferentes de falar que o autor encontrou para fazer o leitor ter um leque de possibilidades de leitura, ou, ainda, para se proteger de alguma rebordosa. Esta última nos parece mais propícia no caso da criação do segundo narrador, na obra, e do protagonista. Eles são vozes que dissimulam e resguardam a voz do autor, mas ela ainda está presente no texto, aliás, bem presente.

A autoficção nada mais é que o entre-lugar, ou o não lugar, da impossibilidade. O espaço narrativo da impossibilidade de narrar o eu. Ela funciona na linha entre a autobiografia e o romance, num jogo da inacessibilidade, da bivalência e da ambiguidade, e mais uma vez o autor apela para o pacto de verdade entre ele e o leitor. Contudo, não é tão simples assim. Note-se que a autoficção pode ser comparada a um maquinário de produzir o real da obra, produzir uma ficção do sujeito que escreve, por isso as diversas vozes, os diversos modos de falar o que se fala. O narrador, diante do espelho, decide apresentar ao leitor um eu ficcionalizado, incorporado e desdobrado, no sentido estrito do termo.

É Nava, enquanto narrador, uma ficção de si mesmo. Ele é performático e dramatiza as suas próprias experiências vividas no ato mesmo de escrever, de modo que o sentido de sua vida se constrói na própria narração e não anterior a ela. Quer isto dizer que a verdade escrita é a verdade da ficção, aquilo que o autor decidiu escrever como verdade e é nela que ele próprio se (re)constitui em si mesmo, em eu-outro, num processo de agenciamento da subjetividade e de construção da identidade. Essa verdade nem é falsa e nem é um “fato” legítimo, mas é a verdade da ficção, é a verdade performática e dramatizada.

A voz do primeiro narrador depreende a presença da incompletude subjetiva. É o eu que escapa à própria voz e que problematiza a noção de identidade. Esse narrador da primeira parte da obra tem uma peculiaridade singular, ele permeia a linha



tênue entre si e o autor da obra, já discorreremos sobre isso no primeiro capítulo. As memórias tecem a vida do sujeito-Nava na mesma medida que a realizam, o sujeito-eu, que é, na mesma proporção, um eu que assina a capa da obra, narra e vive o que está contando (autor, narrador e personagem). Contudo, como dissemos acima entre o eu que narra e o eu que assina a obra há uma linha muito fina, quase imperceptível, mas que é necessário que se as distinga.

Fica claro, assim, o que já iniciamos no capítulo anterior, o autor que assina o conjunto de obra memorialística é o mineiro Pedro da Silva Nava, mas a cada volume, a cada página ou capítulo escritos se percebe um modo de narrar diferente, uma constituição de um narrador específico, de uma, ou mais, voz para contar, promovendo um processo de desdobramentos.

Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado* (1978), nos fala da grande preocupação, em meados do século XIX, de assegurar a impessoalidade do romance a partir da efetivação da terceira pessoa – o foco narrativo em 3ª pessoa -, pois somente com esse narrador não se correria o risco de, repentinamente, surpreender o autor, destruindo, assim, a “ilusão de realidade” que, de maneira tão “árdua”, vinha sendo conquistada (p. 17). O romance ideal seria, certamente, aquele em que o autor desapareceria da cena a partir da percepção da terceira pessoa e o equilíbrio da narração estaria sobre as personagens, tornando, assim, uma narração “dramatizada”, “performatizada”. Parece-nos que Nava procura essa possibilidade de apagamento de sua voz ao criar para a segunda parte da obra um narrador de voz terceira, claro que isso deve ter tido uma intenção. A eleição do romance de terceira pessoa, em detrimento do de primeira, tem relação direta com a aceção de romance como gerador de “ilusão”, preconizada por <sup>8</sup>Henry James, segundo Dal Farra.

Em *Galo das Trevas*, Nava se divide entre as duas posições: usa as duas posições de foco narrativo quando bem lhe aprouver. Por que ele opta por essa construção dual e nada comum, na mesma obra? Por que exatamente na segunda parte, quando se inicia a narração dos primeiros acontecimentos da Revolução de 30, ele introduz a voz terceira? É esse movimento apenas opção estética ou estaria Nava-autor se distanciando e se protegendo das rebordosas que poderia lhe acarretar a tal “revolução”?

---

<sup>8</sup> The Art of Fiction and Other Essays by Henry James. New York, Marris Robert, 1948.

Toda a problemática da confusão entre o narrador e o autor tem base no mal-entendido que alimentou a ideia de que, no romance, a voz que detém a narração é a voz do autor – do poeta. Dal Farra (1978) diz que a voz que faz emergir todo o universo romanesco se “desprende de uma garganta de papel”, essa seria apenas uma das tantas manifestações estéticas do autor. Para compreendermos melhor, a autora nos apresenta a diferença entre autor e narrador. O homem responsável pela criação romanesca, cujo nome aparece na capa da obra, tem seu rosto apagado pelos limites ficcionais que é a obra. A sua face e o seu olhar vêm velados pela perspectiva do narrador que criou, seja ele de primeira ou de terceira pessoa, o processo criativo seria quase o mesmo.

É o narrador quem conduz o leitor pelo caminho que o quer guiar, é o narrador quem nos apresenta as mistificações do romance, mas é, contudo, as mãos artificiosas do autor que são sua origem, elas são o lugar de origem para que todo o universo romanesco emergja pelo olhar condutor do narrador que criou, mesmo não fazendo parte da cena. O narrador se torna mais que uma personagem fictícia; ele é o verbo transformador que cria a linguagem romanesca, ele é o verbo criador do mundo da obra. Dal Farra diz que esse narrador é o “espírito da narração”, o “criador mítico do universo”. Tanto o narrador de primeira quanto o de terceira pessoa seriam “máscaras do autor”. Este é o manejador de disfarces, camuflado e encoberto pela ficção; aqueles são suas máscaras e seus disfarces tecidos cuidadosamente.

Nava-autor constrói e desdobra, esteticamente e ideologicamente, em o Nava-narrador em primeira e em terceira pessoa. Ambos com o intuito estético, mas também, ético e ideológico seja para se autoindagar/confessar, seja para se resguardar. Neles, camufla as diversas vozes de si mesmo, mas também, de um povo subalterno, silenciado por uma ideologia ditatorial. Egon, como protagonista, é também a voz do próprio Nava numa outra configuração para falar, provendo ao leitor a audição de mais de uma voz, a visão de mais de uma perspectiva para atribuir a sua própria voz e compreensão da narração. Ele é, também, o resgatador do submundo, dos tantos dizeres não-ditos e marginalizados, é nele que se desdobra a voz do segundo narrador e essa voz pode ressoar a de tantos que não puderam falar, que estiveram, de algum modo, à margem das decisões que envolveram o levante revolucionário.

Considerada a diferença entre o autor e o narrador, vamos nos deter, a partir de então, nos narradores criados pelo Nava-autor e a perspectiva que eles nos apresentam dentro da obra.

Na primeira parte da obra, cujo narrador está em primeira pessoa, Nava-narrador narra:

No meu escritório, enquanto não acendo a luz, evito olhar para o lado esquerdo da janela, junto à estante que vai até ao teto, porque sei que que o Cavalcanti fica ali em pé, taciturno e olhos ardentes. Sei também que ele espera a hora de me chamar. Quando ligo a eletricidade, tenho coragem de procurar a Sombra – ela já foi espancada. Posso sentar na minha cadeira, diante de minha mesa, olhar em roda. Essa é a peça da casa mais impregnada de minha pessoa. Posso fechar os olhos e estender a mão e apanho, sem hesitar, cada objeto: os tinteiros, sobre o suporte de vidro que servia a meu pai para os dele; o jarro dos lápis, das canetas, do bicolor, das esferográficas, das lapiseiras; a caixinha das borrachas, dos apontadores; o pote de cola; o de pó de arroz de tio Salles que hoje me serve para guardar cliques e percevejos; a lâmpada de pé, imitação de bronze da belle époque; o papelão grosso que enfeito com colagens e que serve de pasta (...); remessa de autores; um montão de cartas para responder. Sou correspondente incorreto mas que não falha: jamais deixo carta sem resposta (...). Aos lados o *fumoir* de madeira e cobre que foi do Modesto e onde fica o telefone, a mesinha de minhas máquinas de escrever sucessivas, onde durante trinta e cinco anos enchi páginas e páginas de centenas de trabalhos médicos e a partir de 1º de fevereiro de 1968, das 1492 dos meus quatro primeiros volumes de memórias. (NAVA, 2014, p. 84-85).

Nessa passagem, o leitor está diante de um narrador que, na voz primeira, promove a seleção de elementos essenciais para a composição narrativa e desenha as teias das unidades de tensão, sendo o seu guia orientador no caminho da organicidade da epopeia das vivências do outro Nava, o Nava-autor. Dal Farra diz que escrever é sempre buscar encontrar o autor daquilo que escreve. Vê-se no trecho acima que o narrador assume o dizer *durante trinta e cinco anos enchi páginas e páginas de centenas de trabalhos médicos e a partir de 1º de fevereiro de 1968, das 1492 dos meus quatro primeiros volumes de memórias* como se fosse o próprio autor e não um eu que naquele momento é interpelado e afetado pelo que escreve, na busca de encontrar a si mesmo, ou uma voz criada pelo escritor.

O que se lê narrado no trecho citado é a imagem do narrador, com a qual ele comanda a receptividade do leitor para compactua com ele a verdade, aproximando-

o ou o distanciando das vivências vividas pelo autor, num tom confessional, reflexivo e indagativo. Esse narrador de primeira voz parece nos mostrar uma forma mais “pessoal” de dizer e os artifícios para a preservação do real parecem, aparentemente, escapar aos seus ditos, tornando o que foi dito como dizer real. No entanto, mesmo essa voz primeira, “pessoal”, íntima, é uma construção simbólica de linguagem de uma das máscaras do autor – o narrador.

Nava-narrador, ao meio de sua sala de escrever, leva o leitor a apreciar os momentos em que o autor estaria ao pé de sua máquina de escrever traçando as teias das narrativas dos seus primeiros cinco volumes de memórias, cercado de objetos fantasmagóricos que o atravessam como lembranças de acontecimentos “reais”, e de vultos que sussurram em seus ouvidos histórias e acontecimentos de outrora. A eleição desse tipo de narrador cria no leitor a “ilusão” da imagem de uma cena “real”.

Um narrador que diz “eu” e outro que diz “ele” se constituem como duas opções de disfarce para o autor, duas formas codificadas de usufruir da máscara e de conduzir o leitor à ótica que lhe convém. Se ele opta por esta ou aquela é porque deve haver, não simplesmente uma mera escolha, mas porque, antes, uma “restrição” que uma ou outra forma pode emanar. As memórias são a experiência do autor como o homem que busca a si e a volta de um tempo que ficou para trás, ele embarca nessa viagem não somente para se reconhecer em si, mas também, para se apresentar ao mundo, ao leitor. O leitor é a chave-mestra que faz com que o Nava escolha esta ou aquela maneira de se apresentar, esta ou aquela forma de voz.

Todos os quatro primeiros volumes das memórias de Pedro Nava são nos apresentados pelo olhar de um narrador de primeira pessoa. Em *Baú de Ossos*: “*Eu sou um pobre homem do caminho novo das minas e dos matos gerais*”; em *Balão Cativo*: “*Eu também. Com dez anos subi o nosso caminho novo, mudado para Belo Horizonte*”; em *Chão de Ferro*: “*Páginas atrás deixei um eu normalizando a respiração [...] Esse um dos meus tantos eu (Ai! De mim que sou trezentos, sou trezentos e cinquenta)*” e em *Beira-Mar*: “*Meu sofrimento com os estudos de Descritiva e Patológica foi pequeno*”, é no quinto volume que há a interrupção do discurso de primeira, sem aviso algum. Na verdade, essa quebra se dá no final da primeira parte para a segunda.

O leitor que vinha acostumado com a voz do narrador primeiro, vê-se, abruptamente, diante da voz do segundo, pego de surpresa. Provavelmente, isso causa um breve rompimento no pacto de verdade que ambos estabeleceram, sendo

necessário recriá-lo, reconfigurá-lo ao longo da narrativa, junto ao leitor. Toda a carga de subjetividade e intimidade confessional que as narrativas proporcionam e a aparência de verdade com o que fora narrado até ali, e que foi testemunhado pelo autor, na voz primeira do narrador, não é perdida, mas, a partir da presença de José Egon, e da voz terceira, mostrar-se-á numa outra configuração, fazendo com que o leitor possa inferir o “real” de outra maneira.

Com o narrador de foco primeiro, é mais provável conduzir o leitor ao *ethos* de si que melhor agrada ao autor, pois quando o narrador diz “[...] *sempre fui tolerante com os medíocres, os poucos inteligentes, os neuróticos e tive a caridade de fingir levá-los a sério*” (GT, p.116), é um eu que assume a voz para dizer ao leitor a imagem que tem de si mesmo e convencê-lo de que é verdade. O leitor não distingue, *à priori*, a fala do narrador, mas a confunde com o próprio Pedro Nava. Para ele é Nava que, nos não-ditos do trecho citado, é o não-medíocre, o inteligente, o não-neurótico, enfim, o caridoso.

Esse mesmo narrador, adiante, em:

[...] cheguei finalmente ao crepúsculo que antecede à escuridão da vida do médico concluindo carreira. Triste de só ter logrado unir as bestas contra mim e minha opinião. Nem ao menos consegui que meus assistentes se juntassem noutra solidariedade senão a da barreira contra o chefe”. (Galo das Trevas, p.127).

Apresenta ao leitor a imagem de um Nava velho e cansado, triste e frustrado pela velhice e a constatação daquilo que não conseguira realizar. Ainda assim, um Nava orgulhoso por concluir a carreira de médico. Enfim, toda essa carga de subjetividade e personalidade coloca o leitor na posição contemplativa de um “eu” que camufla sua fala nas máscaras performáticas de seu narrador em primeira pessoa.

Vimos que a ruptura com o narrador antigo se dá no final da primeira parte, mas isso não é um movimento inerente à escrita no momento mesmo dela. O narrador encerra a narrativa falando ao leitor sobre José Egon: *Nunca mais tive notícias dele mas sei que está vivo porque estou vivo* (GT, p.136). A voz narrativa começa a apresentar o Egon duas páginas antes, num diálogo surreal e repleto de simbologias, mas não há pistas que haveria mudança no foco narrativo e que Egon seria a personagem principal, o protagonista do enredo da segunda parte. O que, no mínimo, o leitor pode inferir do diálogo entre eles é que o primo de Nava poderia aparecer

novamente nas memórias apenas como citação, como dantes já fora mencionado nos volumes anteriores, mas jamais imaginaria a mudança que ocorreria.

Mesmo já tendo falado sobre essa questão, embora de maneira sintética, vamos tentar entender melhor um dos motivos que levaria, supostamente, o autor das memórias a trazer para o enredo a figura de seu álter ego, numa quebra da narrativa e da voz que narra, fazendo-o protagonista nos próximos volumes também, a saber, *O Círio Perfeito e Cera das Almas*.

Nava começa a escritura de *Galo das Trevas* em 1978, período em que o Brasil estava sob o governo de uma ditadura militar. O país já tinha sofrido alguns levantes revolucionários, crises políticas, o AI5, um golpe na década de sessenta que desaguaria no governo de vários militares e uma censura desmedida, principalmente à classe artística e às obras de arte. Nava sabia como aquele regime tratava os artistas e quem se “atrevia” a questioná-lo.

<sup>9</sup>Eu não teria sido um escritor de memórias se não tivesse tido minha época de exteriorização literária num momento em que nós estávamos debaixo de uma ditadura, uma ditadura militar. E comecei a escrever, talvez para me livrar desse espantinho, para conversar comigo mesmo na impossibilidade de fazer com outros. (Nava, 1984).

Escrever as memórias era, também, uma forma de exteriorizar um eu que tinha seus fantasmas, os quais só por meio da escrita poderiam ser espantados. Como contar suas vivências em meio a um período tão cruel da nossa história e deixá-lo de fora, ocultar o que viu? Necessário se fazia dizê-lo, não com a voz de um historiador, mas com a sensação inflame dos que remodelam os acontecimentos. Mesmo assim, era preciso se proteger dos abusos de uma censura que não poupava absolutamente ninguém. Como o próprio autor disse, em uma de suas entrevistas, era preciso se resguardar, naquele momento de ditadura. José Egon é a voz que o protege, o narrador desdobrado pela segunda vez é a voz que o camufla, ambos dissimulam a voz do seu criador. Essa configuração e novo modo de narrar as memórias vão até o último volume delas, publicado após a morte do autor, mas iniciada a escrita em 1983, quando ainda vivíamos o regime militar, embora nos seus últimos acontecimentos.

---

<sup>9</sup> Entrevista completa à Folha: disponível em:  
<[http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim\\_15mai1984.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_15mai1984.htm)>

Mesmo no auge da censura, não se podia calar, falar era a cura para os males do eu, exteriorizar a sensação de indignação, mas num momento como aquele era mister encontrar/criar modos de fala, tons de voz que pudessem dizer, através de não-ditos, o que se precisava dizer.

Quais seriam as implicações de um narrador em terceira pessoa para narrar as memórias do seu criador, quando o convencional era dar continuação ao uso da primeira voz? Em que medida esse narrador se afastaria do autor da obra ou o apagaria? Em que esse distanciamento poderia proteger o autor e esconder a sua face ou a sua visão dos fatos?

A segunda parte, quando do aparecimento de Egon, inicia com o capítulo *Santo Antônio do Desterro*, e é intitulada de *O branco e o marrom*. O narrador inicia o capítulo assim:

O Dr. José Egon Barros da Cunha abriu as janelas e o dia sol entrou de roldão. Belo Horizonte estava começando uma de suas manhãs ourazul em que tudo faísca e se torna mais leve. Ele chegou-se ao peitoril e sorriu para a vida, para o dia rompente, o chão do terreiro, para um mamoeiro solitário cheio de mamões, uns verdes outros amarelos, todos grandes, pojados como seios generosos. Considerou tudo com agrado, na grande lua de mel consigo desde o 17 do último dezembro – em que recebera das mãos do diretor Hugo Werneck seu canudo, o anel de médico e as palavras que o consagravam Homem da Arte. (GT, p.141).

A mudança de foco narrativo para a terceira pessoa parece apontar o caminho inverso do que se propaga quando da primeira pessoa, mas, pode-se considerar que, ainda, é a voz primeira que fala através dos não-ditos do narrador de terceira e na voz de Egon. Num grau de distanciamento dele, o autor, “criador mítico do universo”, está espreitando, ocupado em observar se o que ele diz soa bem e se se harmoniza com o romance de si mesmo que está arquitetando. (DAL FARRA, 1978, p. 22).

Os olhos que dominam os limites de lado a lado e que regulam, conforme a sua vontade, são inevitavelmente os do autor. Este empresta ao narrador, e a José Egon, uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito, propositadamente. Para não sofrer prováveis rebordosas, e efeitos ditatoriais que emanavam na época, o autor se mascara duplamente ou se desdobra duplamente: antes, o narrador de primeira pessoa, agora, o narrador de terceira e o protagonista. Com esse duplo



mascamamento, faz pensar o leitor menos atento que o que lê é a visão do narrador que observa.

Sem dúvida, e não queremos negar que o ponto de vista do narrador é um ponto de referência, condutor da reelaboração do mundo, mas não é o único e verdadeiro, por trás do seu olhar estão os olhos e as mãos que os guiam, de forma dissimulada e performática, ora revelando um pouco mais, ora dissimulando a verdade do “real”. É através dessa voz terceira constituída, que Nava-autor possibilita ao leitor esta ou aquela visão do que aconteceu nos princípios da Revolução de 30 – período que inicia o governo provisório de Getúlio Vargas.

O ponto de vista do narrador – mais amplo ou mais restrito – é sempre um recurso do autor para promover “lacunas” e, no caso dos textos memorialístico, testemunhar implícito ou explicitamente as cenas que presenciou, resguardando-se, com maior ou menor eficácia. Quando Nava-autor, através do narrador desdobrado, elege um protagonista como José Egon – jovem médico – para reviver as vivências do jovem médico Pedro Nava, ele está implicitamente desenvolvendo uma estratégia para que o leitor venha ter uma “verdadeira” imagem dos acontecimentos, dos discursos e dos que protagonizaram, ou ficaram nos “bastidores” da “revolução”, ou “golpe”, como alguns assim a nomearam. Semelhantemente, a voz narrativa de terceira – a saber, o segundo narrador na obra – também aponta para um ponto de vista.

É através desse ponto de vista, que o autor faz calar ou falar, revela qualidades ou defeitos e dá ao leitor possibilidades de reencontrar, na filtragem da pessoa do narrador, o Pedro Nava que ele – o autor – queira apresentar, bem como a visão deste acerca do fato e das pessoas envolvidas nele, ou não. Mesmo numa narrativa de si com um teor tão impessoal, como o são as narrativas com foco narrativo em terceira pessoa, é possível perceber, no jogo entre o ponto de vista do narrador refletido na sua voz e as próprias “ressalvas” que ele instaurou, a ótica do autor.

Ainda para diferenciarmos os dois modos de narrar, retomamos o narrador de primeira pessoa para apontar a ambivalência dele como sujeito do objeto da ação: ele é narrador da própria narrativa que conta. A sua função é produzir a narração e se apresentar como o primeiro desdobramento (máscara) do autor, mesmo quando confessa ser o autor da narração e, em consequência, transforma em seus, o rosto e a voz, do qual as demais máscaras – as personagens – adquirem vida. Mesmo assim, é fato de que haja um distanciamento entre esse narrador primeiro e o autor.

Acreditamos que o distanciamento se dá em medida ainda maior quando do narrador em terceira pessoa, na ilusão de camuflar e dissimular ainda mais a sua voz o autor o elege. Contudo, se ambos os narradores são máscaras do mesmo autor, dissimulam a sua voz, ambos têm a finalidade de narrar-se a si mesmo, de maneira mais subjetiva em um e mais objetiva em outro. Isto quer dizer da oposição entre a subjetividade do discurso e a objetividade da narrativa. A primeira se decorre da referência a um “eu” que é o da pessoa que mantém a emissão, e a segunda se define pela ausência a toda referência ao narrador (DAL FARRA, 1978, p.46).

Na narrativa em voz terceira, compreende-se propriamente a “trama”, e ela surge no próprio discorrer do texto. Este é proferido por ninguém – ninguém se responsabiliza pelo que Egon relata –, não há uma emissão explícita, pois, o autor entrega a sequência do relato a uma personagem, o foco não está mais em si, mas na ação da personagem. O “direito à palavra” é conduzido pelo narrador de terceira, o qual distribui a palavra e dá voz a diferentes personagens, é ele quem permite a intervenção de diversos discursos que afastam do texto a sua voz, e, conseqüentemente, podem apagar a voz do autor, tornando o distanciamento ainda maior e mais complexo.

Com a permissão que o narrador de terceira dá às personagens para pronunciarem os discursos, ele concede ao leitor a audição particular e ímpar do que cada uma delas tem a comunicar, sem que sua voz esteja tão claramente presente, e, assim, possibilitar que o leitor ouça diferentes vozes e visualize diferentes óticas do mesmo fato.

Por fim, o narrador em primeira pessoa é uma nota de extremo valor, valor constante, do início ao fim da obra sua presença nunca entra em pausa. “Ele é a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho de um autor”. Porém, destacamos, aqui, o valor ainda mais performático e dissimulador do narrador em terceira, pois este leva o leitor pelos labirintos textuais, disfarces e vozes veladas do autor, além dos seus “mil olhos” e das responsabilidades que carrega em fazer falar ou calar esta ou aquela personagem e de distanciar a sua própria voz, proporcionando ao leitor um leque de leituras possíveis.

Esse narrador traz em si a opção do autor pelos percursos das vistas e das bocas que manipula. Pedro Nava escolhe narrar por essa terceira voz de acordo com o sentido com que ele quis manipular sua matéria, ele dirige o leitor ao encontro deste

ou daquele foco de visão. Por isso, a verdade da trama, vista através de diferentes ângulos, pode ser dada ao leitor na totalidade das suas significações.

Dal Farra diz que em todas as tomadas de partido – deste ou daquele narrador – acarreta uma ideológica tomada de partido por parte do autor, porém todas elas podem ser apenas um disfarce para consecução de uma outra ótica. Cada romance é sempre uma tomada de partido explícita – por parte do narrador -, e implícita, por parte do autor (Dal Farra, 1978).

[...] a fronteira entre os dois tipos de romance e, conseqüentemente, dos dois tipos de narrador se desmorona: os romances autobiográficos (memórias, epístolas, diários, etc) são formas tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa; pois o narrador nunca será encerrado na visão estreita de uma determinada personagem (DAL FARRA, 1978).

Ele, o narrador, se torna o “espírito da narração”, o “criador mítico do universo”. Quer dizer isto que os romances de primeira e de terceira pessoa, para a autora, não apresentam diferença radical. Entretanto, discordamos da autora, no que diz respeito às memórias. Parece claro que a escolha da voz primeira aproxima o autor dos fatos narrados e, conseqüentemente do leitor; sua voz, ainda que afastada pela do narrador, é possível de se ouvir bem mais perto, com mais clareza e sem tantos ruídos.

Por outro lado, a voz terceira pode dissimular em maior profundidade a voz do autor, e até apagá-la parcialmente, mas ela ainda estará lá. Não negamos a voz do autor em nenhum espaço da obra, obviamente que não, mas entendemos que as escolhas que faz entre um tipo de narrador ou outro, a construção de determinada personagem, protagonista ou não, são modos de escrita para apresentar sua visão do mundo, mais claramente ou mais afastadamente, dependendo, ideologicamente do que se quer mostrar. Note-se, então, que isso pode ser sim uma diferença radical. Contudo, concordamos com Dal Farra no tangente a que, com este ou com aquele narrador, sendo utilizada esta ou aquela voz, o romance é sempre “autobiográfico”, porque o “autor” retira da natureza e da sua própria experiência os elementos vivos e significativos para proceder à “biografia” de um ser imaginário (1978, p.35). Pensemos, então, que essas possibilidades aumentam significativamente no romance memorialístico.

Pedro Nava se desdobra duplamente para narrar tudo aquilo que viveu e presenciou, ou, ainda, para mascarar, disfarçar a impossibilidade de falar, com

exatidão, da sua dor e solidão. Esse duplo desdobramento guia o leitor à construção de uma outra imagem do autor, a saber, um outro *ethos*. Essa relação discursiva permite ao leitor se aproximar do efeito de sentido(s) daquilo que o enunciador enuncia; sendo assim, o modo pelo qual o enunciador, neste caso o autor, se utiliza do discurso contribui para essa aproximação.

### 3.2 Egon, a voz desdobrada

Em textos memorialísticos o modelo tradicional de leitura nos remete ao imaginário de que tudo o que está escrito representa a voz única de um narrador em primeira pessoa. Esse modelo ideológico nos faz crer que as memórias narradas são exclusivas de uma voz narrativa em primeira pessoa e que ressoam de um mesmo e único lugar, o que já é um processo complexo, principalmente no cerne da construção da identidade. Vimos que Pedro Nava acrescenta, a esse processo, uma complexidade ainda maior ao nos apresentar um texto memorial em terceira pessoa, fazendo com que os processos de agenciamentos que permeiam no *ir-e-vir* entre a dimensão territorial e desterritorial se compliquem ainda mais e nos apresente um eu desdobrado duplamente, promovendo fugas no processo identitário.

Destacamos, aqui, duas passagens para ratificar a proposta teórica inicial deste tópico, a saber, como o eu se desterritorializa em outro pelos processos de desdobramento, assumindo uma outra voz. O primeiro destaque, em *Baú de Ossos*, primeiro volume das memórias, evocamos apenas a nível de comparação, e o segundo, em *Galo das Trevas*.

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais (...). Do Belo Horizonte (não esse, mas o outro, que só vive na dimensão do tempo). E do bojo de Minas. De Minas toda de ferro pesando na cabeça, vergando os ombros e dobrando os joelhos dos seus filhos (NAVA, 2012, p. 35).

Foi justamente nesse período de vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil, parte da população dum lado, parte do outro, em que a ambição, o desinteresse pelo povo, a teimosia boçal dumas dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas, ia desencadear a tolice de 30 e uma desordem arremedando a verdadeira REVOLUÇÃO que ainda dos nuncas chegou a nossa terra – que coube ao Egon viver um período incomparável de sua vida no sentido de convivência cheia de finura, de sentimentos livres de qualquer

vulgaridade, de aprendizado antiprovinciano, de romance sentimental e de relações com um homem verdadeiramente superior. Tudo isto lhe veio da intimidade que logrou do senador Adiel Diniz Filho e sua família. Em fins de 1929 a existência começou a tornar-se penosa para os políticos mineiros residentes no Rio por força de seus mandatos ou funções. Tinham sempre o sobressalto da guerra de nervos dos trotes telefônicos, o vexame da espionagem policial ostensiva em suas casas, as pessoas de suas famílias e eles próprios constantemente seguidos por tiralhada insolente e rente. A situação insustentável e ameaça de prisão faziam com os chefes mineiros cuja presença na capital não era indispensável se recolhessem ao aconchego materno de suas montanhas. Assim vieram parar em Belo Horizonte, entre outros, Afonso Pena Júnior e Adiel Diniz Filho com suas respectivas famílias [...] (NAVA, 2012, p.439-440).

Em *Galo das Trevas*, o narrador é, nesse enredo, uma segunda voz, desdobrada da do autor, e também se desdobra na do protagonista Egon, que testemunha os acontecimentos, passagens e falas que ficam no entremeio da ficção e da realidade, provocando no leitor, primeiro, a quebra no seu imaginário, construído ideologicamente, de que o texto deveria seguir em primeira pessoa; segundo, o próprio questionamento dos fatos testemunhados por um narrador em terceira pessoa. É nesse aspecto, entre outros, que o agenciamento, mais uma vez, atua promovendo fugas e (des)territorialização. Há nos textos citados acima, especificamente entre eles, um processo de agenciamento que apresenta as multiplicidades da obra numa definição pelo que há fora, pela linha de fuga, segundo a qual elas – as multiplicidades – mudam de natureza e se conectam `as outras. Assim, o modo como as memórias de Nava é construído se opõe de todos os pontos de vista ao livro clássico e ao romântico, até mesmo ao modo ideológico-determinante de se narrar a si, a saber, o texto autobiográfico em geral.

É sabido que há nas memórias toda uma estrutura e organização próprias dos textos memorialísticos, no modelo de territorialização, naquilo que é comum a outros; mas os trechos citados nos apresentam uma quebra, uma rota de fuga ou uma ruptura com o modelo ideológico do modo de narrar em primeira pessoa para se traçar uma linha desterritorializante, o que temos chamado de desdobramento duplo. Duplo porque a voz do protagonista pode ser considerada um desdobramento da voz do narrador, que, por sua vez, já é um desdobramento da voz do autor. Contudo, essa linha de fuga retoma, à medida que se reconhece em Egon a voz desdobrada do

narrador Nava. Essa rota de fuga é ao mesmo tempo regresso; por isso a tomamos como um processo de agenciamento que atua na territorialização e desterritorialização simultaneamente. Deleuze diz que

[...] faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestatificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem em sujeito. (DELEUZE, 1997, p. 34)

É possível, portanto, o movimento de desterritorializar-se e reterritorializar-se, o *ir-e-vir* em perpétua “ramificação”. É como se os devires do texto naviano assegurassem a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando numa mesma intensidade. A voz de Egon desterritorializa a voz do narrador e a de Pedro Nava, encadeando essa com as diversas vozes daqueles que estiveram à margem do social.

O mesmo Egon é o processo de reterritorialização, ao percebermos nele a voz, também, do próprio Nava, e uma retomada a este na relação com o narrador de *Baú de Ossos*, num movimento não-linear, isto é, parte-se das vozes outras para a voz primeira e vice-e-versa, num processo intenso e contínuo de desdobramento duplo. Isso porque as memórias não são a imagem de um mundo, de uma época passada, segundo uma crença ideológica. As memórias, a obra, faz, uma teia de “rizoma” com o mundo. As memórias asseguram a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera, no ato da leitura, a reterritorialização da obra, que se desterritorializa por sua vez em si mesma no mundo (Mil Platôs).

Escrever também é fazer rizoma, é aumentar seu território por agenciamentos atuantes num processo contínuo de desdobramento. Dessa forma, pensamos que as memórias literárias ocupam um “entre-lugar”, segundo a concepção de Silviano Santiago (2000), na medida em que quebram com os lugares ideologicamente pré-estabelecidos. Discorreremos um pouco sobre isso.

No excerto de *Baú de Ossos*, observamos um lugar ideológico pré-determinado para os textos memorialísticos, no que diz respeito ao narrar a si pela construção narrativa do narrador em primeira pessoa, mas é no segundo excerto que há a fuga ao não-lugar, ou ao lugar aparentemente vazio. É nesse entre-lugar que se percebe a perda dos conceitos clássicos europeus e dos conceitos originais latino-americanos, haja vista que ao trazer o texto memorial em terceira pessoa, e um protagonista como desdobramento de sua voz, o autor encontra o lugar não pré-estabelecido pela

concepção ideológica eurocêntrica ou latina, é desse não-lugar que as vozes gritam e fervem em produção de sentido(s). Para Santiago (2000, p. 06), a nossa maior contribuição para a cultura euro-ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. Pedro Nava os (des)constrói nos seus sete volumes. Esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, na medida em que a literatura latino-americana institui seu lugar pelo desvio da norma, pela transfiguração dos elementos, das dimensões pressupostas pelo elemento europeu.

A América Latina não permanece no silenciamento esperado, ela não pode mais fechar a porta, nem tampouco permanecer no seu próprio discurso de “original”. A América Latina reage, transgredi encontrando seu entre-lugar. Para nós, falar, escrever significa falar contra, escrever contra e encontrar seu modo próprio de falar e de escrever. Nava encontra o próprio modo de narrar a si a partir da voz do outro, a saber, sua própria voz desdobrada na do protagonista que criou. Esse modo próprio nasce no não-lugar entre o discurso original e o discurso euro-ocidental.

Os volumes das memórias navianas apontam para a transgressão e para o *ir-e-vir* do desdobramento, mas também para o não-lugar. Este, ao contrário do que se poderia supor, é um lugar não de ausência, mas de definição, nasce do entrecruzar de três outros lugares: o discurso europeu, o nosso discurso original-primeiro e o que resulta no que Santiago chama de entre-lugar. O lugar do discurso literário de entremeio, de resistência. Diríamos, mais além, esse entre-lugar é, no texto memorialístico naviano o não-lugar; por muitas vezes negado ao longo da história da nossa literatura, mas sempre presente no silêncio dos esquecidos: negros, prostitutas, homoafetivos, entre outros, e que constituem o projeto cultural do autor de mostrar aos brasileiros um povo silenciado, o Brasil diverso, a verdadeira Nação. Nas memórias é possível percebermos os discursos das “patologias sociais”, das vozes mudas dos que ficaram à margem do clássico literário. Esses discursos, essas vozes ressoam, na voz de Egon, do não-lugar. Há uma efervescência contínua de discursos por vezes silenciados, outros interrompidos; mas que essencialmente inferem produção de sentido(s), produção literária, produção cultural. Há, também, um modo de falar, a partir de Egon, que parece reforçar a voz do narrador, principalmente acerca do que se chamou de Revolução.

Em “*Foi justamente nesse período de vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil [...]*”, o narrador se refere à revolução como um movimento “meio idiota”, na



página 439, pouco tempo antes de estourar, de fato, o levante; e é na voz de Egon que há um reforço do enunciado “meio idiota” quando ele diz, na página 492, “– *Mandei tudo para Sabará até passar essa merda dessa desorde*”. Note-se que a voz do protagonista aparece como um reforço à voz do narrador, ambos têm uma visão sobre o evento como algo desordeiro e meio estúpido, se tomarmos as expressões “meio idiota” e “essa merda dessa desorde”. Ambas as falas podem produzir uma gama de leituras significativas acerca do evento de 30, a saber, entre elas; bagunça, nada ordeiro, idiota, estúpido etc. há um efeito de sentido gerado pelas vozes do narrador e do protagonista.

Isso pode acontecer porque as memórias são discursos carregados de sentido(s), haja vista que neles estão, *à priori*, o discurso do autor, mas também, e, excepcionalmente, o discurso de um mundo, de um povo, pelo menos uma parte do povo brasileiro, talvez, naquele momento tinha a impressão de estar diante de um evento “meio idiota”. Há aí a genuína possibilidade de produção de discurso do leitor. Isso porque no ato da leitura o leitor, também, infere significados aos discursos (vozes) expressos na obra. Quer isto dizer que o leitor se comporta de uma ou outra maneira diante do mundo do texto, diante da obra enquanto discurso. É diante do evento da leitura da obra, e do evento que a obra narra, na qual há um partilhamento/duelo de vozes ou discursos que delas ou nelas o leitor manifesta a sua própria voz.

Mais uma vez, Paul Ricoeur (1976) vem nos dizer que uma obra, enquanto obra de discurso, é mais do que uma linha sequencial de frases; é, antes, um processo cumulativo, histórico. Percebe-se, então, que o texto literário, especialmente as memórias, é mediação, diálogo entre a vida e o homem, e, de volta, o homem e a vida reconfigurada. O texto memorialístico, na constituição de *o narrar a si*, assume ainda mais essa complexidade, na qual o diálogo emerge do duelo simbólico entre vozes desterritorializadas e reterritorializadas – não-lugar - desdobramento duplo - num tempo “passado” qualquer, mas que podem no ato da leitura serem reconfiguradas nas inferências do leitor. Entendemos, assim, que algo acontece quando alguém fala e/ou escreve, e quando alguém protagoniza no ato de ler.

Ricoeur diz, ainda, que o discurso no texto escrito é mais autônomo em relação ao autor e isso causa um “distanciamento”. Isso não seria produto de alguma metodologia, mas constitutivo do fenômeno do próprio texto como escrita; ao mesmo tempo, também, é a condição da interpretação por parte do leitor. Discordamos quando entendemos que a voz de Egon e do narrador distanciam parcialmente a voz

do autor, mas este último ainda se faz presente na obra. Mesmo em *Baú de Ossos*, onde Nava é seu próprio narrador, há um certo processo de “distanciamento”, talvez menor, pelo fato do narrador em primeira voz; imaginemos que em Egon, onde há o desdobramento duplo do autor e um segundo narrador, o distanciamento se dá num duplo processo, mas não de maneira total e acabada. Contudo, o próprio Ricoeur mostra que há o processo inverso ao distanciamento do autor na retomada a este no ato de leitura por parte dos diversos leitores que a obra possa ter, é nesse retorno que entendemos a voz presente do autor, nos trechos citados.

O que se pode perceber é que tanto em *Baú de Ossos* como em *Galo das Trevas* há a desterritorialização e a reterritorialização de vozes, e que é no desdobramento duplo em Egon que o não-lugar emerge, e dele as vozes e os discursos ressoam como algo que resiste ao discurso hegemônico e purista, e quebra com a ideologia da predeterminação e da territorialidade. Há em “*Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais (...). Do Belo Horizonte (não esse, mas o outro, que só vive na dimensão do tempo) (...)*” um modo de narrar a si que poderia ser configurado como a voz única de um só narrador em primeira pessoa, o qual fala unicamente de si, narra a si como diante de um espelho simbólico e passa a ligeira impressão que se conhece e que o que fala de si é a pura verdade/realidade. Isso é o que, de certo modo, se espera ideologicamente de toda narrativa autobiográfica. Contudo, esse mesmo narrador age como transgressor dos conceitos determinantes, ao falar *não esse, mas o outro, que só vive na dimensão do tempo*, mesmo estando numa aparência de falar de si, não é, tão somente, de si mesmo que ele fala, não é a ele mesmo que ver no reflexo, mas de todos os homens no *tempo* e na história.

Esse sair de si para refletir o outro, para trazer a voz do outro para falar de si, e falar do outro como se falasse de si mesmo, isso é transgressão e resistência. Narrar a si, por si só, já se constitui no lugar de resistência.

No segundo excerto pode-se perceber dois processos de transgressão e de desdobramento da voz do autor. Primeiro, Nava resiste, ao conceito padrão, ao trazer um narrador em terceira pessoa para falar das memórias dele mesmo enquanto autor, e empresta sua voz à voz do narrador, promovendo o primeiro desdobramento. É José Egon o *homem das Minas Gerais* refletido no espelho, é diante dele, e também por ele, que Pedro Nava narra a si mesmo. A voz de Egon é um reforço para a voz de

Nava-narrador e para as vozes e discursos de todos os outros *homens de todas as minas gerais do Brasil*, promovendo o segundo desdobramento.

A segunda transgressão se dá na proporção em que há uma construção narrativa para narrar os feitos de Egon; tanto este quanto aquele não passa de um elemento da ficção. Como elemento ficcional, o que esse narrador descreve permeia apenas o mundo da ficção? O quanto do que ele narra é de Pedro Nava, o autor? O quanto é dos outros refletidos no espelho? A esse processo de dupla transgressão chamamos de desdobramento duplo: um eu que se desdobra em um eu que se desdobra em outros, uma voz que se desdobra duplamente e vice e versa.

“... que coube ao Egon viver um período incomparável de sua vida no sentido de convivência cheia de finura, de sentimentos livres de qualquer vulgaridade, de aprendizado antiprovinciano, de romance sentimental e de relações com um homem verdadeiramente superior”.

Quem vivera um período *incomparável* de sua vida? Quem conviveu com uma vida de *finura*, de *sentimentos livres*? Este Egon, Nava diante do espelho ou o outro refletido? O autor reconhece sua impossibilidade de fechar no texto escrito toda a sua vontade, é impossível enredar toda a sua história. Na construção de Egon, um ser puramente ficcional, mas que não deixa de dar autenticidade a uma ação que estava desprovida de autenticidade. Nava lhe concede boca e voz para todos os homens do submundo, do *subsolo*, Egon se torna um lugar de voz para a emissão de tantas outras. É obvio que as questões que envolvem o narrador são complexas e inúmeras. Certamente, todas elas constituem como transgressões aos paradigmas clássicos. Pedro Nava transgrede, mas há nessa transgressão uma ética nova, numa concepção de ética que passa pela concepção de sujeito incompleto, diverso, transgressor e em constante reconstrução: a ética da despossessão.

Entendamos antes um pouco sobre ética. Um dos primeiros filósofos a discorrer sobre o tema foi Aristóteles, na obra *Ética a Nicômacos*, na qual o autor apresenta um conjunto de princípios e normas, num monólogo dirigido ao seu filho Nicômacos. Para o grego, agir eticamente é agir em busca da “justa medida” e alcançar a excelência moral. A excelência não é nem uma faculdade, nem uma emoção, mas uma disposição, uma escolha que o sujeito faz, de como se portar diante das emoções: agir no excesso ou agir na falta. O bom é agir na “reta razão”, isto é, na “justa medida”, no meio termo, para se ter a excelência moral, a ética. Essa era uma visão de ética a partir da filosofia e que diferenciava da concepção advinda do sagrado, da religião.

Aqui, o sujeito deveria seguir as normas externas a ele e que eram preconizadas pela instituição religiosa como representante de Deus, do Sagrado, do Divino.

Em Kant, a concepção de ética e, conseqüentemente, o sujeito ético sofrem uma revolução: os valores não são ditados de fora para dentro, isto é, não estão exteriores ao sujeito – não ditados pelos filósofos nem tampouco pela religião, mas de dentro para fora, estão no próprio sujeito. Quer isto dizer que as normas éticas não estão no centro nem da natureza (Filosofia), nem em Deus (Religião), mas é no próprio homem, naquilo que o caracteriza está a lei moral.

Kant apresenta uma ética que não se ancora nem na filosofia, nem na teologia, mas se ancora na razão humana, a lei emana do próprio sujeito. Esse, por sua vez, é livre para determinar-se e agir sobre si e sobre o outro. Em Aristóteles, a ética está muito ligada à relação do sujeito político, do sujeito com o Estado. Em Kant, a ética está relacionada ao próprio sujeito consigo mesmo. Esse sujeito não cria as leis jurídicas, mas cria a lei moral. É ele quem determina as leis para sua vivência, o modo como quer viver e vive.

Na literatura, de modo geral, observa-se que as personagens, narradores e enredos vão seguindo, também, a mesma trajetória das concepções de ética. Vê-se, por exemplo, o Marquês de Sade e suas narrativas insólitas que nos apresentam personagens que rompem com a moral filosófica ou religiosa e criam para si uma nova lei. A tarefa de Kant e de Sade é a mesma no século XVIII, a de refutar a antiga ética e trazer à tona o homem natural de cada um de nós. Em Sade, o sujeito é livre para atender ao chamado da natureza para o exercício dos vícios, e destruição das virtudes. É possível constatar essa mesma ética em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, obra da segunda metade do século XIX. Nessa obra, o autor apresenta variadas personagens e enredos que traçam a busca dos sujeitos pela liberdade de viverem conforme às normas que eles mesmos preconizam. Em Azevedo e em Sade, o sujeito legisla sobre si mesmo, sem precisar de outrem para guiá-lo eticamente. Porém, em meados do século XX e XXI, o sujeito passa por uma nova revolução e, definitivamente, se estabelece a concepção de ética que preconiza o niilismo: o sujeito que toma como decadente a moral sacerdotal, é a total descrença da razão moral.

Em Nietzsche, o sujeito tem que encontrar a “força moral” nele mesmo, a partir do momento que ele constata que as respostas da moral cristã não mais se sustentam e se esgotaram. A literatura desse século também caminha nessa nova perspectiva ética. Vimos, por exemplo, que essa concepção ética da despossessão para narrar a

si-mesmo apresenta-se na voz de Egon e na voz do narrador no processo do desdobramento duplo.

As memórias navianas são textos independentes de *subjetividades prontas* e de sujeitos finitos, haja vista que elas são um campo de conflitos, é o sair-de-si e não-voltar-a-si, ou voltar não mais o mesmo, num processo do que Butler (2017) chama de despossessão. É necessário um despossuir de si para voltar a si, ou emprestar sua voz a outro. Aqui, se constitui o dialogismo e não o simples diálogo, este é intencionalidade puramente, aquele é estar-fora-de-si e voltar-a-si afetado por outrem. Pedro Nava, ao evocar as vozes de Egon e do narrador, a partir de um desdobramento duplo, constitui uma inconclusão de outras vozes. Inconclusão porque nelas se juntam as vozes de todos numa partilha de sentidos e num agenciamento de identidades. Cria-se, assim, uma nova concepção de normas, e, conseqüentemente, um novo sujeito ético, uma ética do desdobramento.

Em Egon, o leitor vê a história agora pelos olhos de outro que, aparentemente, não é o autor. Egon e o narrador, o desdobramento duplo, são as vozes que nos narram exatamente o trecho abaixo, quando eclodem os primeiros momentos revolucionários:

Amanhecera riosamente límpido, em Belo Horizonte, aquele 3 de outubro de 1930 – dia de santa Teresinha do Menino Jesus. O Egon levantara cedo, fizera suas obrigações na Santa Casa e no Pavilho Koch [...]. Dera seu bom dia, sentara em sua mesa e chamara a si o expediente do dia. Um sol de silêncio envolvia as coisas numa espessura de calda em ponto quase de bala. Azul e ouro...um eterno era a impressão da parada do tempo como se as horas se demorassem não querendo prosseguir [...]. Eles estavam na esquina de Tupis. O Teixeira fixou de repente um carro que virou Espírito Santo raspando e rangecantando numa derrapagem, que segurou-se nas travas como animal que vai investir, investiu chegando mais para perto meio-fio freou noutro rangido parou abriu suas quatro portas despejando seis homens armados de revólver 38 cano longo. Na frente deles o Hugo Gouthier de Oliveira Gondim, ele próprio, a comandar. [...] Foi tudo tão rápido que eles mal tiveram noção do que viam. Ouviram uma descarga nutrida e viram o “Sonhador” rolando escada abaixo varado de balas. Veio até ao rés da rua, ao chão, pesado no chão, pesado como um bonecão que se desengonça e os bombeiros passaram por cima do seu corpo escadacima (...). O Egon caíra sucumbido no assento do carro, a garganta presa de ter assistido àquele assassinato de um pobre moço que olhava para o ar e caía sem saber que

caía, nem por quê, para passarem sobre seu pobre corpo perfurado, abrindo caminho de uns poucos para o poder (NAVA, 2014, p.482-485).

Para Judith Butler (2017), quando o eu busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração e ele se depara com a impossibilidade de narrar-se, haja vista que sua história não é apenas sua, mas ela mantém uma relação insólita com um conjunto de outros eus, de outras vozes. Essa relação com outrem é a tarefa teórico-social que proporciona as relações éticas entre o si e o outrem, mas também entre o outrem e o si. Há nesse movimento o processo da despossessão do si no outro e vice-versa.

O que se percebe na narrativa de Nava-Egon é que o autor, ao perceber a incompletude e impossibilidade de narrar a si-mesmo num momento tão cruel da nossa história, momento que põe em indagação uma ética que autoriza as instituições governamentais a tirarem a vida de um cidadão, tenta driblar a linguagem instituindo um narrador não convencional às escritas de si e um protagonista como seu áter ego. O medo e o terror daquela situação interpelam o autor à despossessão, ou ao desdobramento duplo de si mesmo em um outro, criando esteticamente uma estrutura narrativa para assumir a sua voz e, ao mesmo tempo, uma nova ética que o justifique. Egon passa a ser o ser autonarrativo do autor Pedro Nava, ele é a recusa de narrar a si-mesmo, é o silêncio que Nava nos impõe. A narrativa não deixa de nos apresentar um pressuposto do sofrimento de Pedro Nava – autor – e não de José Egon, mesmo quando este assume a voz e diz: “-*Me chamo José Egon Barros da Cunha e vim me apresentar ao Centro de Saúde. Sou o novo médico designado pra cá e espero suas ordens*” (GT, p.220).

Perceba-se aqui a tentativa de busca de uma outra ética para escapar da responsabilidade de narrar e testemunhar o que presenciou. Ao fazer isso ele é chamado a refletir sobre o que viu, sobre quem ele é e sobre quem poderia ser. É nessa perspectiva que o sujeito pode tomar e toma a si-mesmo como objeto de reflexão. Nava faz isso a partir do olhar do áter ego. Assim, constata-se que fez o autor buscando escapar da sua responsabilidade, mas ele não consegue fugir do modo de subjetivação, pois, não há criação de si fora de um modo de assujeitamento e interpelação, e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. Ao criar Egon, Nava não escapa a si-mesmo, à sua própria voz, e, ao mesmo tempo, traz o outrem para uma relação íntima

e intrínseca de despossessão e ética. Ele promove um cenário para o compartilhar de outras vozes com a sua, e *na sua*, num movimento de desdobramento de vozes.

### 3.3 Voz que testemunha e rememora

*Galo das Trevas* traz um relato memorialístico, com teor testemunhal, porque está devidamente organizado em torno das escolhas seletivas de seu autor, escolhas conscientes, intencionais para eliminar, transgredir e romper com a censura social. Há um processo magnífico de reelaboração das memórias que foram esquecidas e que são rememoradas no texto.

Compreendemos as memórias literárias como gênero literário independente por apresentarem detalhes estruturais e modos de escrita que diferem de outros como a autobiografia e o diário, por exemplo, mas que, também, se aproximam deles pelo modo insólito de escrever de seu autor. Nessa relação, o leitor assume um papel fundamental na validação das memórias, pois ele é aquele que valida o pacto de verdade proposto pelo autor no ato mesmo da leitura; sem um leitor emancipado e autônomo, capaz de ratificar o que se propõe na escrita, não há sentido em escrever e Nava tem consciência disso. Escrever memórias, escrever intencionalmente sobre si só há sentido efetivo quando se sabe, ou se pressupõe, um leitor emancipado, chamado à liberdade de compactuar da “verdade” que é dita na obra.

O estudo das memórias literárias enquanto gênero textual ainda é pouco explorado na atualidade. Há, ainda, quem não considera os textos autobiográficos como literários por não terem a ficção como fator inerente a eles e por, muitas vezes, se prenderem à quimera de achar que se narra a realidade. Aqui caberia a indagação, mas o que é o “real”? Qual é o real das memórias? Quais realidades elas descrevem? A seleção das lembranças revividas, a escolha intencional desta ou daquela lembrança e a sua rememoração no texto também não nos mostra um processo de criação estético-literária? O autor mesmo nos aponta uma resposta quando diz que, para quem escreve memórias, as lembranças e a ficção, talvez, sejam inseparáveis. Isso porque os fatos da realidade são recriados pela imaginação criadora. Para Nava, só há dignidade na recriação. O resto é relatório. (Nava, 1977). Toda recriação, ou verossimilhança das memórias é definida pela mão que escreve, mostrando que o real da obra não é o real dos fatos. A mesma mão que cria todo o mundo da obra, cria também as vozes que ressoam todas as vivências. Vimos que o



autor, em *Galo das Trevas*, cria uma voz diferente para cada narrador, assim como para as personagens e, principalmente, para o protagonista da segunda parte das memórias.

Temos discutido que essa voz se desdobra em outras conforme à necessidade de narrar a si, ou de reforçar o que é dito. Cada maneira de voz assume um papel dentro da narrativa: seja para a indagação do eu, de forma espetacularizada, ou para a rememoração dos espaços personificados, como fora visto na primeira parte; seja para a constituição do segundo narrador e de seu protagonista, como vimos na segunda parte. Indo além, a voz que se assume, agora, e em toda a obra é a voz que testemunha o evento a partir da rememoração feita pelo narrador. Independentemente do tipo de narrador posto, há uma voz que atesta para o testemunho de algo que ocorreu. Essa voz testemunha parte da rememoração das lembranças individuais do autor para atestar, também, das lembranças dos que estavam ao redor dele, conviveram com ele, participaram com ele do evento. Entendamos essa diferença entre a memória de si e a memória de um grupo.

Para Maurice Halbwachs (2006), só há lembrança se houver algum traço na memória e ao se reconhecer em margem das lembranças do narrador, o leitor legitima as memórias desse narrador porque partilha dos acontecimentos e até se reconhece naquilo que é narrado, mais uma vez percebe-se que o pacto de verdade se estabelece, na obra, desde a primeira página. Vê-se, então, que as memórias literárias são um tipo de narrativa em que é rememorado aquilo que é interessante por algum motivo, mas é a coletividade que valida os fatos reconstruídos, é a coletividade que afirma e reafirma o projeto das memórias de Nava enquanto tal, e é no leitor que ele se estabelece.

Há a memória individual e a memória coletiva. A evocação coletiva não garante que uma lembrança se transforme em memória, a lembrança individual às vezes pode ser mais exata. Contudo, outras vezes, a coletividade dá mais validade aos fatos reconstruídos pela memória e há memória coletiva mesmo sem a presença material dos outros. Isso ocorre porque mesmo o sujeito evocando um acontecimento seu do passado, esse acontecimento se deu ou se dá em contexto com o outro, e o que se lembra, lembra também a partir do outro presente na cena rememorada e não necessariamente presente no ato exato de se lembrar, isto é, o ato exato da escrita.

A memória, coletiva ou não, tem uma relação com o testemunho, embora este ocupe o campo da história e aquela não, toda memória pode evocar o testemunho de um evento, de uma cena. Em *Balão Cativo*, Nava evoca as memórias da infância e da transformação dele no homem adulto sem, necessariamente, transcorrer pelo teor testemunhal e, com isso, não estamos a dizer que não haja passagens em que o narrador não assuma uma postura de quem testemunha, mas, sim, que não há uma ênfase no teor de testemunhar. Já em *Galo das Trevas*, nota-se, objetivamente, um linear testemunhal no que diz respeito aos fatos rememorados acerca da Revolução de 30 no Brasil, isso acontece também em *O Círio Perfeito*, embora não se possa considerar que ambas sejam obras totalmente caracterizadas dentro dos aspectos da literatura de testemunho.

Em todos os primeiros volumes das memórias, é possível discorrer sobre um núcleo do narrável em que, de alguma forma, o narrador testemunha algum acontecimento, mas percebe-se que não há uma intenção explícita para tal. Diferentemente, em *Galo das Trevas*, o narrador assume uma voz testemunhal. Voltemos a uma passagem já citada:

Foi justamente nesse período de vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil, parte da população dum lado, parte do outro, em que a ambição, o desinteresse pelo povo, a teimosia boçal dumas dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas, ia desencadear a tolice de 30 e uma desordem arremedando a verdadeira REVOLUÇÃO que ainda dos nuncas chegou a nossa terra – que coube ao Egon viver um período incomparável de sua vida no sentido de convivência cheia de finura, de sentimentos livres de qualquer vulgaridade, de aprendizado antiprovinciano, de romance sentimental e de relações com um homem verdadeiramente superior. Tudo isto lhe veio da intimidade que logrou do senador Adiel Diniz Filho e sua família. Em fins de 1929 a existência começou a tornar-se penosa para os políticos mineiros residentes no Rio por força de seus mandatos ou funções. Tinham sempre o sobressalto da guerra de nervos dos trotes telefônicos, o vexame da espionagem policial ostensiva em suas casas, as pessoas de suas famílias e eles próprios constantemente seguidos por tiralhada insolente e rente. A situação insustentável e ameaça de prisão faziam com os chefes mineiros cuja presença na capital não era indispensável se recolhessem ao aconchego materno de suas montanhas. Assim vieram parar em Belo Horizonte, entre outros, Afonso Pena Júnior e Adiel Diniz Filho com suas respectivas famílias [...] (NAVA, 2012b, p.439-440).

As narrativas navianas apontam para a teoria e não o contrário, sua multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas apenas dimensões agenciadas. Observamos, na passagem, que o autor nos apresenta a constatação do agenciamento como movimento de *fuga e desdobramento duplo*, como já fora discutido em tópico anterior. Não é novidade dizer que o texto literário é o universo de muitos mundos, por isso as memórias têm várias rotas de fuga, o que faz com que se constitua num espaço literário no qual as rotas de fuga e de colisão se encadeiam em processos de agenciamentos a partir da medida em que as memórias do autor conectam o leitor a outras dimensões de movimentos, fazendo este ter ciência daquilo que está sendo testemunhado pelas vozes que ressoam no texto.

Quando dizemos que há um teor testemunhal na obra é porque há uma intenção por parte do autor para fazê-lo. O autor se vale de citações de pessoas e políticos importantes da época, com os quais convivera, testemunhos de peculiaridades que os envolveram: *E ainda sobre Chagas eu tinha as confidências de d.Íris que me puseram a par da história secreta do Instituto Oswaldo Cruz*. Aqui, a voz narrativa testemunha dos momentos que fora visitar a esposa de Carlos Chagas, da sua enfermidade e solidão após a morte do marido, às vezes em companhia de “Carlinhos Chagas” – como o autor se referia ao filho do biólogo infectologista.

O testemunho decorre desde as simplicidades de alguém não tão famoso aos feitos daqueles que ocupavam cargos políticos: *Toda a psicologia do Andrade estava na recusa que ele queria que ficasse bem conhecida. Ele era político. Como político, capaz de idas e vindas, de avanços e recuos...dos blefes que são o lote de todos os que pertencem a tal estad*. Além do teor testemunhal, vê-se, também, a visão que o narrador tem da classe política ao se referir ao político mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, do qual foi médico particular quando de sua enfermidade *nos fins de dezembro de 1945*. Andrada havia sido presidente da Assembleia Nacional Constituinte de 1932-1933. A lista de amigos políticos, escritores, gente comum ou não, é grande e na citação de todos há sempre uma espécie de saudosismo, afeto e uma vontade de eternizá-los. A narrativa sobre eles é quase sempre recheada de uma voz pronta para testemunhar de algo importante – pelo menos sob a ótica do narrador – realizado por aqueles que são evocados. E nessa lista, tantos vêm desfilar na sua frente e suas vozes ecoam dentro do apartamento, onde escreve suas memórias ao longo das noites de insônia e solidão. Miguel Osório, Gilberto Amado, Américo Facó, Mário de Andrade, Henrique Bueno Basílio, Gilberto Freyre, *um uísque discreto*

*ajudava*, e todos eram evocados, suas histórias eram rememoradas na voz que deles testemunhava.

O testemunho da dor também estava presente, *choro um por um lentamente, descendo vagaroso na ordem alfabética como se estivesse abrindo devagarinho uma mão de pôquer*. A dor pela falta dos outros e de si mesmo, uma dor que se assemelhava ao pânico, *ali não havia mais nada senão o meu pânico, MEU PÂNICO*. Falar de si é uma incompletude constante, por isso as memórias se configuram numa tentativa/impossibilidade de falar de si, de narrar a si e esse narrar-se é, também, a tentativa de testemunhar, ao outro, a sua dor; e do outro, para reforçar a si mesmo. A voz que testemunha do outro só o faz porque se reconhece no trauma dele, a dor, a solidão, o evento traumático é também seu.

Na segunda parte da obra, não diferente, embora a presença de José Egon e as demais personagens reforcem o testemunho de uma época, em nosso país, em que a história “não oficial” ficou no silêncio, mas guardada na memória individual e coletiva de grupos sociais, o teor testemunhal é agora mais explícito e enfatiza os eventos exteriores, não mais, tão somente, a dor e nostalgia intrínsecas ao eu, mas o sentimento de alguns que vivenciaram os turbulentos dias da revolução e o seu próprio sentimento diante disso.

Em *Foi justamente nesse período de vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil, parte da população dum lado, parte do outro, em que a ambição, o desinteresse pelo povo, a teimosia boçal dumas dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas, ia desencadear a tolice de 30...* o narrador assume o lugar e a voz para testemunhar do sentimento exageradamente patriótico de alguns brasileiros, de um patriotismo idiota e cego que, segundo ele, envolvia todo o país, mas especialmente Minas Gerais. A nação estava dividida: por um lado a ambição política e econômica dos políticos, cada qual na busca de seus interesses, e, no meio disso tudo, o povo esquecido, ignorado e ignorante à real situação e no que ela eclodiria posteriormente. De fato, (...) *uma desordem arremedando a verdadeira REVOLUÇÃO que ainda dos nuncas chegou a nossa terra* é o atestado que a voz do narrador, implicitamente, nos remete de que “nunca” houvera uma “revolução” no Brasil, mas essa “desordem” nos levaria, primeiro, a passarmos anos de uma Ditadura Vargas e, prepararia o cenário para um golpe maior, anos adiante, que acarretaria em difíceis dias de militarismo e “chumbo”. Trataremos desse assunto com maior destaque no terceiro capítulo.

Na impossibilidade de narrar o inenarrável, o narrador desdobrado evoca a presença de um outro para atuar nas ações rememoradas. Nava evoca seu primo fictício e lhe dá voz para testemunhar – *que coube ao Egon viver um período incomparável de sua vida no sentido de convivência cheia de finura, de sentimentos livres de qualquer vulgaridade, de aprendizado antiprovinciano, de romance sentimental e de relações com um homem verdadeiramente superior*. Ele, seu álter ego, é o homem de sentimentos livres, de convívio verdadeiro com o povo.

De fato, as vivências como médico pelo interior de Minas, naquele momento, fazem do autor um profundo conhecedor do povo, no que diz respeito aos descasos por parte dos políticos, da miséria e da crueldade; mas, também, da força e da riqueza cultural que encontrou por onde passou. Entretanto, como falar disso, como testemunhar dos infortúnios dos subalternos num país em que os poderosos resolveriam seus contratemplos com a força de suas armas? Egon é, também, as vozes desse povo silenciado, é pelo olhar dele que o leitor vê e ouve sobre nós, sobre si mesmo. As cenas vividas por ele, e por outras pessoas, entre elas parentes, políticos e pessoas comuns de Minas e do Brasil, que são personagens na obra, podem ser tomadas como o espaço narrativo, no qual vozes duelam, para o testemunho de um povo que sofreu um golpe e nem ao menos teve conhecimento disso, passando a ler na história que aquilo era uma Revolução.

A partir dessa cena percebemos que as memórias não serão apenas evocação de cenas comuns e pessoais do autor, mas percebe-se, agora, um forte teor de testemunho, mesmo quando se afirma que o primeiro testemunho a que podemos recorrer é sempre o nosso. Contudo, aqui, a voz do narrador se uniu às vozes sociais e vitimadas, direta ou indiretamente, da tal Revolução de 30. O discurso a partir dessa cena passa a ser carregado de avaliações e julgamentos do evento, no efeito de resgate e indenização daqueles que foram afetados pela “catástrofe”: “...*em que a ambição, o desinteresse pelo povo, a teimosia boçal dumas dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas...*” dividiu nosso país.

Percebe-se, claramente, que a voz do narrador não é só a sua própria, mas se confunde com a do “povo”. Isso porque o testemunho, segundo Seligmann-Silva (2005), possui um papel de aglutinador de um grupo de pessoas que constroem a sua identidade com base na identificação com a memória coletiva dos sobreviventes. O testemunho cumpre um papel de justiça histórica, isto é, serve de documento para a história e aqui está toda a sua relação com o campo da história, mas também com a

memória. A “memória” do sobrevivente precisa, mais do que nunca, ante um mundo que a celebra como “espetáculo”, ser amparada e ter uma sólida e consistente moldura da história. Contudo, para Cytrynawicz (2003, p.138), memória e história devem-se respeitar, mesmo que se desencontrem, mesmo que haja crítica e tensão, é o que se percebe quando pela história se ler o fato de trinta como Revolução, mas nas memórias navianas pode-se chegar a uma outra leitura. Isso não quer dizer que desrespeitamos a história oficial, mas o texto literário é campo e espaço narrativo para diversas leituras em duelo, nunca em concordância, e essas leituras ou vozes podem interpelar o leitor para uma outra história, não oficial.

A discussão acerca de testemunho partira, na Alemanha, depois do campo de concentração judaica de Auschwitz, na maioria das vezes a partir da Segunda Guerra Mundial e, na literatura, terá forte relação com a ética e a política no sentido do que Jean-Paul Sartre declara acerca do papel do autor e da obra literária: a de libertação do homem. Não é diferente nos textos memorialistas, embora o teor testemunhal possa estar presente em qualquer gênero literário, mas é nas memórias ou no texto autobiográfico que ele ganha uma peculiaridade de uma complexidade maior: onde está o limite entre a ficção e a realidade? Para Seligmann-Silva (p.90), o “testemunho é exemplar, não-fictício”; embora Egon seja uma construção ficcional e estética, o que ele presenciou é fato porque pode ser atestado por uma coletividade.

É, contudo, em 1970 que o Testemunho se institucionalizou como gênero literário na América Latina e passa a configurar como literatura de testemunho, a qual é entendida quase que exclusivamente em um sentido de necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do “herói” e de se conquistar uma voz para o subalterno (SELIGMANN-SILVA, 2005). Nesse sentido, o autor de testemunhos é um ser embebido de cultura e de símbolos, sua tarefa estética está determinada pela ordem da ética e do jurídico. É Nava a voz dos subalternos que reivindicam a identidade burlada durante os anos de revolução. Essas vozes podem se constituir como “discursos” que foram interrompidos durante uma época, uma situação, por motivos ideológicos diversos, mas que, na rememoração daqueles dias pela voz do narrador o do protagonista, são retomados e assumem seu lugar na “garganta de papel” desse mesmo narrador e, também, seu lugar no imaginário da sociedade do presente.

Assim, constatamos que em se tratando de evocação das nossas memórias, nunca estamos sozinhos e que para confirmar essas memórias não são necessários



testemunhos no sentido literal da palavra, isto é, indivíduos presentes no ato da escrita e que afirmem aquilo que escrevemos. O narrador-autor é, por si, suficientemente uma voz que testemunha, um lugar para testemunhar, mesmo quando se recorda algo que nenhum outro companheiro, da época do fato ocorrido, se recorde. A voz e as lembranças de Nava-narrador são testemunhos efetivados para o leitor e pelo leitor, e para a história. Percebe-se isso no trecho que estamos observando: o autor rememora um período sombrio da política brasileira e sua voz narrativa é a voz que testemunha dos fatos, dos traumas sociais e das vozes silenciadas dos bastidores da história dessa chamada revolução, a saber, o povo. O povo não participou ativamente do levante, nem antes e nem durante, mas é ele que sofre as consequências de anos de um governo ditatorial e, em sequência, de um golpe militar.

Se a obra não se configura como literatura de testemunho, se apenas nos apresenta um teor de testemunho, por que falar de “trauma”? É preciso entender acerca do que é trauma.

Para Seligmann-Silva (2005), o século XX é marcado por grandes massacres, catástrofes e inúmeros traumas. O homem desse século é, incontestavelmente, o homem do trauma, o homem que habita a catástrofe. O trauma é visto como uma quebra de confiança e uma fixação “psíquica” na situação de ruptura. O sobrevivente ao evento traumático é caracterizado por uma situação de angústia e depressão, marcado por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos (...), “culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído” (p.68). Daí que muitos sobreviventes escrevem sobre seus traumas vividos de maneira memorial como forma de escapismo, um escape à loucura e até à morte “definitiva”, já que alguns deles já estão mortos no trauma. Em certa medida, não é o caso de Nava. Ele não sobrevivera a nenhuma grande catástrofe ou a um campo de concentração de guerra, por exemplo. Porém, os traumas sociais e políticos deixados pela eclosão da tal “revolução” podem colocá-lo no lugar da “catástrofe” político-social da década de trinta, vivenciada por todos os brasileiros da época, uns mais intensamente que outros.

Nava não é um sobrevivente de algum campo de concentração, mas há nele, como em qualquer outro, uma necessidade “imperativa” de contar e de conhecer sua própria história, livrando-se dos fantasmas do passado, contra os quais todos nós temos de nos proteger para que não voltem mais na história de nosso povo. É fato que há uma impossibilidade de transmissão total da experiência traumática em termos



de pensamento como da memória e da linguagem, daí que aquele que narra as cenas traumáticas estabelece uma ponte com o “outro” ilhado dentro dele, um “eu” dentro e ao mesmo tempo fora, a partir do qual se permite falar e rememorar as cenas do trauma.

Nava-autor cria esteticamente o Nava-narrador de terceira voz para narrar a si e aos acontecimentos que geraram traumas em si. Egon é o “outro” Nava dentro e fora que recebe a imperativa de confirmar o incontável. As narrativas memorialísticas de Pedro Nava não transmitem seus testemunhos apenas na materialidade de seu suporte – o livro -, mas na qualidade do intelecto. Seus testemunhos estão “inscritos” na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma tecedura amarra o “real”, a imaginação, os conceitos e o simbólico (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Decerto, toda literatura é testemunhal. É evidente que toda ela tem seu teor testemunhal, o qual ganhou maior dimensão no século XX, e esse teor não deve ser confundido com todos os gêneros autobiográficos. A literatura de testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado “presente” para a elaboração do testemunho. Como dissemos, *Galo das Trevas* não se configura em uma literatura de testemunho, mas as memórias evocadas pelo autor são memórias que testemunham, as vozes assumidas pelo narrador e pelo protagonista são vozes que testemunham. Elas testemunham da dor do eu, dos momentos solitários em seu apartamento no Rio de Janeiro, das indagações diante do espelho, das caminhadas reflexivas pelas ruas da Glória, das andanças como médico pelo interior mineiro, do povo silenciado pelo poder político, da cultura, da diversidade, de uma história não oficial e, enfim, da nostalgia e do medo da morte que se refletem no espelho, diante de si. Elas são o princípio segundo o qual, o seu estatuto situa-se na ordem do “enunciável”, a qual é aquela “que constitui o sujeito falante em sujeito de seu discurso” (SOUZA, 2000). Esse sujeito – autor ou leitor - é constituído por memória e também por esquecimento, e, a partir de então, pode dizer o que diz.

Aquele que narra suas memórias só narra porque ele mesmo é fruto dos efeitos da memória: aquilo que lembra e aquilo que não lembra, porque esquecer também é lembrar. O esquecimento é, neste caso, parte constitutiva da memória. Isso porque o efeito da memória se dá exatamente nos espaços de silêncio, o qual é o condutor da significação. Nava, ao trazer para o texto vozes silenciadas e a sua própria desdobrada nos narradores e em Egon, cria pontes para os sentidos, para as

significações e para outras tantas leituras. “Tem-se então efeitos de silêncio acontecendo além das palavras e além do fato de falar ou não falar” (SOUZA, 2000, p. 99). O acontecimento – a Revolução de 30, neste caso -, como evento de língua, é produzido como efeito pontual do encontro entre uma multiplicidade de dizeres dados pela memória e o dizer em curso em determinado instante, no ato da escrita.

A hesitação também é uma forma de silêncio. Quando Nava deixa de falar pelo Nava-narrador de primeira pessoa e passa a falar pelo Nava-narrador de terceira há nesse processo uma hesitação implícita, a qual nos permite pensar o que se deixou de narrar e quais os sentidos disso. O intervalo que fixa entre a voz do narrador da primeira parte e a do narrador da segunda parte parece nos apontar para um longo momento de silêncio, e/ou de esquecimento, mas esse silêncio diz respeito não a uma operação de apagamento, mas de deslocamento da memória como virtualidade de significações. Há, também, no intervalo do silêncio – ou esquecimento – uma voz que enuncia, que expõe o que, supostamente, não se quis dizer ou não se pôde dizer.

Por fim, pensando numa breve conclusão para este tópico, memória é algo que tem a ver, não com um reservatório de conservação de lembranças organizadas em arquivos formais ou não formais, mas com campos virtuais de dizibilidade que não se apaga e não intervém na atualidade do dizer senão sob condições arriscadas e incontroláveis de esquecimentos. (Souza, 2000, p. 100). Embora este trabalho não siga a linha teórica da Análise de Discurso, a AD nos ajuda a entender um pouco melhor o deslocamento/desdobramento/esquecimento que o autor faz quando introduz o narrador de terceira voz, para testemunhar de acontecimentos mais perigosos e comprometedores. As memórias são agora evocadas pelo narrador desdobrado duplamente, e o seu protagonista, e é a voz dele que testemunha dos fatos, a partir da rememoração destes, de maneira deslocada e a partir de lacunas silenciadas para que outras personagens também assumam o dizer através dos lugares de voz que ocupam. Há nas memórias trazidas por este segundo narrador e pela ação de Egon uma espécie de escorregamento da primeira à terceira pessoa, em que alguém transfere a palavra a outro, para que este outro narre uma experiência que não pode ser contada pela testemunha ocular. É uma espécie de transferência da voz autoral para que outro fale em seu lugar. Esse deslocamento, como proposta literária, significa colocar o outro no lugar de uma enunciação pessoal. Contudo, mesmo na palavra do outro a história da primeira pessoa vai implicada, mas a partir de um certo distanciamento, nesse caso necessário a se salvaguardar. É como se as

memórias narradas pela voz terceira não fossem diretamente as memórias de Nava, mas as memórias de toda uma coletividade falante que vivera os fatos do acontecimento, e que fala na voz de Egon, na voz das demais personagens e na voz do próprio autor, disfarçada na configuração de seus narradores.

O deslocamento/desdobramento/esquecimento, nesse caso, é uma abertura, é uma possibilidade de se deixar dizer e invadir pela língua do outro. É imaginar-se outro: Nava/Egon, é narrar suas memórias pela boca do outro(s) e despossuir-se de si para que outra voz narre a si e testemunhe aquilo que se é incapaz de testemunhar, por insegurança, por esquecimento ou por medo de uma censura militar.

*Galo das Trevas*, assim como as narrativas memoriais, é o lugar de passagens e vozes sempre indiretas e sempre testemunhais.

## 4 – ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

Neste capítulo, discorreremos por alguns aspectos teóricos que envolvem, também, a história. Embora este trabalho seja um trabalho de análise crítica literária, é importante traçarmos um “certo” diálogo com o campo da história para a compreensão de alguns pontos relacionados ao período da chamada Revolução de 1930 e conhecermos alguns de seus protagonistas mais diretos, o cenário político do Brasil de trinta e o governo de Getúlio Vargas. Porém, pelo veio literário, o percurso se dá, inevitavelmente, por uma leitura analítica da multiplicidade de vozes implícitas e explícitas, presentes na obra, para percepção dos dizeres ditos e silenciados que instigam os discursos polifônicos.

### 4.1 Vozes da Revolução

“(…) mas voltemos à véspera daquele mais longo dia do ano de 1930(…). Amanhecera riosamente límpido, em Belo Horizonte, aquele 3 de outubro – dia de santa Teresinha do Menino Jesus(…). O sol de silêncio envolvia as coisas numa espessura de calda em ponto quase de bala. Azul e ouro...Um eterno era a impressão da parada do tempo como se as horas se demorassem não querendo prosseguir”. (Galo das Trevas, pp.482-483)

Esse dia de sol silencioso, inicialmente, é espectador de um Brasil que se transformaria, em alguns anos adiante, mas que tais transformações/mudanças já vinham ganhando campo desde antes. Muitos acontecimentos anteriores à Revolução contribuíram para que esta acontecesse, o ano de 1922 apresenta fatos muito importantes para a mudança drástica que o país passaria nos anos a seguir. Exemplos significativos são a Semana de Arte Moderna, a criação do Partido Comunista, o Movimento Tenentista, a comemoração do Centenário da Independência, entre outros. Esses foram eventos que de forma significativa armaram o panorama político e cultural brasileiro e as vozes que os representavam já gritavam por mudanças eficazes no cenário político-social brasileiro.

O sistema político na Primeira República provocava inúmeras divergências desde 1889. Tínhamos um modelo de constituição inspirado no do norte-americano e que enfatizava, segundo FERREIRA e PINTO (2006), uma forma de governo republicano liberal e garantia ampla autonomia aos estados. Tudo isso não foi capaz

de construir uma forma de governo que atendesse aos anseios do povo brasileiro como um todo, como uma nação una, mesmo na diversidade e heterogeneidade de seu povo, pois esse sistema fortalecia cada vez mais a tradicional aliança entre Minas Gerais e São Paulo. Esses eram detentores quase que absolutos das maiores bancadas no Congresso, a chamada <sup>10</sup>“Política do café com leite”. Além disso, a ampla autonomia dos estados tornou-se o que muitos passaram a chamar de “coronelismo” ou “voto de cabresto”. No entanto, essas práticas de controle começaram a se mostrar cada vez mais menos eficazes e a autonomia dos estados começou a gerar conflitos internos e externos.

Em 1929, iniciou-se um novo processo eleitoral, nova sucessão presidencial, no qual, o atual presidente da República deveria indicar um candidato oficial. O então presidente rompe o acordo tácito com Minas Gerais, que esperava ocupar a presidência, e indica Júlio Prestes, paulista como ele. Essas divergências propuseram espaço para outras disputas; isso faz com que Getúlio Vargas, mineiro e ex-ministro da fazenda do atual presidente Washington Luís, lance sua candidatura, em julho de 1929, tendo como vice o governador da Paraíba, João Pessoa. Assim, estava formada a Aliança Liberal, coligação de forças políticas partidárias pró-Vargas. A Aliança explicitava as dissidências existentes no interior das próprias oligarquias estaduais e tinha como sustentação a situação de aliados entre Minas Gerais, Rio Grande do Sul e a Paraíba, além de outros grupos de oposição ao governo federal de vários estados, facções políticas e militares descontentes. (FERREIRA e PINTO, 2006).

As eleições aconteceram em março de 1930 e Júlio Prestes foi o vitorioso, o que desagradou setores da Aliança Liberal, que, não conformados, foram em busca de lideranças do movimento tenentista que ainda eram uma força importante pelo prestígio alcançado e a experiência militar. Juntando a isso, um fato inesperado e importante e que, talvez, tenha dado força às vozes da ação revolucionária foi o

---

<sup>10</sup> A política do café com leite foi uma estrutura de poder empregado no Brasil durante a República Velha (1889-1930), que consistiu no predomínio político dos cafeicultores de São Paulo e dos fazendeiros de Minas Gerais, os quais revezavam ocupando a presidência do país. =<https://www.todamateria.com.br>= acesso em 29/04/2021

assassinato do vice da Aliança Liberal, João Pessoa, em Recife, no dia 26 de julho do mesmo ano.

Naquele *mais longo dia de 1930* as vozes da revolução ecoaram no céu do Brasil, em um 3 de outubro, no qual os chamados “revolucionários” se espalharam por Minas Gerais e pelo Rio Grande do Sul; depois, sem encontrarem muita resistência, ganharam vários estados do Nordeste. Em 24 de outubro, os generais Tasso Fragoso, Mena Barreto e Leite de Castro, juntos ao almirante Isaías Noronha, depuseram o presidente Washington Luís e constituíram uma Junta Provisória de Governo. Tal Junta tentou a todo custo permanecer no poder, mas as forças revolucionárias vindas do Sul e as manifestações populares entregaram, provisoriamente, o governo do país a Getúlio Vargas em novembro de 1930. Essa chegada de Vargas ao poder deu início a uma nova fase na história política brasileira.

A revolução eclodiu e Vargas assumiu a chefia do Governo Provisório da nação. Imediatamente, foram fechados o Congresso Nacional e as Assembleias estaduais e municipais, assim como, depostos os governadores de estado e a Constituição de 1891 revogada. A Revolução de 1930 provocou uma mudança política significativa, diminuiu a força dos estados mais poderosos do Centro-Sul e, com isso, poderia possibilitar uma participação mais efetiva dos demais estados em nível nacional. Entre 1930 e 1935, segundo PANDOLFI (2013), os vinte estados da federação e o Distrito Federal foram governados por interventores militares e, cada vez mais, Vargas tomava medidas que reforçavam o controle sobre os estados e diminuía seu poder.

Com a Revolução, vieram a criação do Ministério do Trabalho, indústria e Comércio, Ministério da Educação e Saúde Pública, mostrando os novos rumos que o país deveria seguir, além de diversos decretos e leis de proteção ao trabalhador, a regulamentação do salário mínimo e do trabalho da mulher. Contudo, durante aquele ano de revolução, no cenário do país, de um lado; os tenentes e os aliados da Aliança Liberal; do outro, as oligarquias regionais que mandavam e desmandavam no país. No meio do fogo “cruzado” estava, literalmente, o povo, subalterno a tudo, esquecido e silenciado. De um lado, um movimento para não se perder o recém poder conseguido; do outro, o grupo das oligarquias também se organizava para retomar o poder, e, nesse ínterim, toda uma população sem voz, outros tantos silenciados pela derrota. Obviamente há diversas teorias para sustentar o status de Revolução, conforme as diversas vozes da história, a saber, cada grupo político-ideológico dirá

relatos de seu interesse. Até que ponto a chamada Revolução de 30 fora, de fato, uma revolução quando não teve nada a ver com os desejos e as necessidades do povo brasileiro, pelo contrário; as vozes da historiografia brasileira são quase unânimes acerca de 1930 resultar de um confronto entre as oligarquias, entre as elites do PRP e do PRM (Partido Republicano Paulista e Partido Republicano Mineiro, respectivamente) e seus aliados, não havendo, praticamente, participação popular nenhuma.

Segundo De Decca (1981), observa-se a desqualificação de 1930 enquanto marco revolucionário e a ideia de que haveria, sim, a representação de um golpe preventivo da burguesia contra o movimento operário, visto este como uma séria ameaça à dominação burguesa. De acordo ainda com De Decca, a verdadeira revolução haveria acontecido não naquele 03 de outubro, *radiosamente límpido, dia de santa Teresinha do Menino Jesus*; mas antes, em 1928, quando teria se explicitado a luta de classes no país através da criação do Bloco Operário Camponês (BOC), pelo Partido Comunista.

A Fundação do Centro das Indústrias de São Paulo, no mesmo ano, teria representado a resposta das classes dominantes, enrijecendo-se numa postura patronal repressiva, à mobilização operária. Assim, imaginamos que, ideologicamente, o “golpe” de 30 teria sido um instrumento do discurso vitorioso para apagar, calar a voz da verdadeira luta de classes, a voz do povo subalterno aos desmandos das oligarquias que lutavam, entre si, pelo poder de ter sua voz no domínio da nação.

História e ficção se entrecruzam em *Galo das trevas*, naquelas *horas que se demorassem não querendo prosseguir*, como se não houvesse linha que definisse os limites entre o real historicizado e o real imaginado, exigindo do leitor sua parte no pacto de verdade com a voz do narrador que se atém do cenário revolucionário de 1930 para trazer-nos as impressões dele próprio e do povo acerca de todo acontecimento daquele dia.

A voz desse narrador, uníssona à voz do povo, testemunha uma outra ótica que não se historicizou, que não faz parte do real historicizado, não faz parte da história relatada, mas de uma história que ecoa na palavra muda do narrador. Nava diz que “escrever é fazer-se eco” e é isso que ele faz através da voz de seus narradores, dá voz ao silêncio da história, ao silenciado. Ele é interpelado pela palavra muda, tornando-a ecos e suas memórias não se prendem à “verdade” de uma data, ao



contrário, são elas a interpretação da “verdade” à maneira e à emoção do narrador. Não negamos que os acontecimentos públicos que entram para a história oficial constroem marcos coletivos de memória histórica em um povo, mas também, ao participar efetivamente de tais acontecimentos, as pessoas trazem em si, de modo individual, um efeito de memória. Esse efeito de memória gera na rememoração do acontecimento histórico visões distintas a partir do lugar de fala, que chamamos de lugar de voz.

É a partir desse lugar de voz que se tem uma visão ideológica distinta do acontecimento. Tais lugares para dizer são postos na obra a partir do desdobramento duplo do narrador. Daí as vozes da história oficial apresentarem uma verdade e na rememoração de grupos ou indivíduos haver outras verdades semelhantes e/ou distintas, a saber, um conjunto de verdades relativas e não mais absolutas. Eu, por exemplo, não vivi a Revolução de 30, nem tampouco o período da ditadura militar; mas estava partícipe do “movimento dos cara-pintadas” gritando “fora Collor!” e posso perceber o que decorre em mim, em minhas memórias, da interferência desse acontecimento, a visão que eu tinha da situação política do país, enquanto indivíduo – enquanto povo – na época. Como o meu lugar de voz reconstitui minhas memórias em algumas verdades diferentes da(s) verdade(s) historiográfica(s).

Outro exemplo disso é que, os acontecimentos durante a década de 20, que culminaram na Revolução de 30, e a própria revolução podem apresentar verdades relativas rememoradas, isso porque um militante do PC (Partido Comunista) descreveria tais fatos a partir de uma análise distinta da de um remanescente das oligarquias brasileiras ou de um grupo ligado ao movimento tenentista ou militarista. As elites políticas ligadas ao presidente Agamenon Magalhães, ou a Luiz Carlos Prestes, e as ligadas ao gaúcho Getúlio Vargas terão discursos diferentes quando da rememoração do fato, são vozes distintas a partir da formação ideológica que ocupam, a partir do lugar de voz que as constituem.

Nesse entremeio, está o povo, a grande massa que não teve voz nos processos revolucionários que eclodiram em 1930, mesmo que haja um desejo (quase um esforço) por parte dos “produtores da história oficial”, segundo MONTENEGRO (2003), de demonstrar a participação ativa da população, da voz do povo. Quase nunca é a voz do povo que derruba e faz calar a voz que está no poder, ele será sempre subalterno à voz do poder. Engano meu achar, por algum tempo, que as vozes dos “cara-pintadas”, ecoando nas ruas do país, promoveram, efetivamente, o

*impeachment* do ex-presidente Fernando Collor. Há sempre – ou quase sempre – vozes de uma elite que estabelecem os modos de participação popular, calando a voz do povo ou a fazendo ressoar quando e de maneira que lhes interessa. Hoje, mesmo com as redes sociais, a grande mídia televisiva ainda dita tais modos de silenciamentos ou não. Na época de 30, o rádio foi também um dos grandes aliados às elites.

Naquela época, Nava já era um intelectual modernista, que fazia parte de uma elite intelectual do país, pois derivava de um grupo social cuja formação se encaminhou para o comando do Estado Brasileiro nas três primeiras décadas do século XX, que reivindicou para si compreender e explicar a realidade do país, a fim de conduzir e organizar seu destino como nação. Contudo, num esforço desviante, Nava deixa transparecer nas memórias sua discordância com tudo que estava acontecendo no cenário político brasileiro, pois seu pensamento, sobre o espaço público, a democracia e o papel do Estado, era diferente do pensamento positivista eurocêntrico que tanto predominava nos ares do Brasil dos anos vinte, mesmo este tendo-o formado. Sua posição em relação ao acontecimento de 30 fica explícita na voz de Egon, quando este em meio àqueles dias, numa madrugada, não consegue dormir devido à febre de imaginar os jovens soldados esperando a ordem de atacar:

“Sua cama pronta. Abriu uma janela e olhou para fora como se dali fosse ver os soldados cercando o Doze e os soldados do Doze, de dentro de suas trincheiras esperando. Todos esperando uma ordem. Nenhum dormia e a muitos bateriam os queixos esperando a hora – hora injusta pois todos tinham só de dezoito a vinte e dois, vinte e três anos. Da noite perfumada vinham só a reverberação das luzes da cidade, o negror da noite e um enorme silêncio”.

(NAVA, GT, p.493)

Egon é, na obra, o escape e o deslocamento. Escape porque, com ele, o narrador mostra ao leitor uma possibilidade de outros pontos de vista acerca dos fatos, mesclando a história e a ficção. Nava revela-se racionalmente diferente de muitos intelectuais de sua época ao trazer à cena literária costumes, crenças, linguagem, cultura, entre outros, de um povo que até então vivia ignorado, silenciado e completamente à margem da participação política, econômica e social do Brasil. Suas leituras e concepções acerca de povo e do racismo, por exemplo, diferia da de muitos

outros seus pares intelectuais, entre os quais <sup>11</sup>Francisco Campos (1891-1968) e <sup>12</sup>Oliveira Viana (1883-1951). Para agir assim, Nava teve que criar em sua escrita uma espécie de pluralização do eu que se espraia e é aceito por pertencimento em diversos espaços sociais, antagônicos entre si e diferentes daquele pelo o qual ele se formou, para o qual deveria se dirigir e pelo qual deveria lutar. O campo histórico desses acontecimentos políticos e sociais é o campo histórico da formação do autor, isso por se só deveria explicar o posicionamento positivista caso o autor se portasse, nas memórias, como um de seu meio. Contudo, no espaço narrativo das memórias, o histórico e o ficcional se mesclam e nessa mescla, no ínterim dessa mescla, as memórias navianas fazem ressoar as vozes de um povo subalterno, ignorado e esquecido nos esgotos da sociedade.

Obviamente, não se pode negar as mudanças sociais e políticas que ocorreram após 1930. Para além do “golpe” que tomou a eleição de Júlio Prestes, o que começa a mudar no país é consequência, também, de uma tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas (Candido, 1989, p.183). Isso fica visível na maior participação de muitos setores da federação, como por exemplo; a instrução pública, a vida artística e literária, os estudos históricos e sociais, os meios de difusão cultural como o livro e o rádio, entre outros. De certo modo, *Galo das Trevas* nasce de um período de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. A obra literária manifestava um certo tipo de inserção ideológica, independentemente de seu autor não ter consciência disso ou de ser explicitamente definido para.

Depois de 1930 há mudanças significativas também na Educação, na Arte e na Literatura. Na primeira, reformas nos métodos de ensino e ampliação do ensino

---

<sup>11</sup> Francisco Luís da Silva Campos nasceu em Dores do Indaiá (MG), em 1891. Advogado e jurista, formou-se pela Faculdade Livre de Direito de Belo Horizonte, em 1914. Em 1919, iniciou sua carreira política elegendo-se deputado estadual em Minas Gerais na legenda do Partido Republicano Mineiro (PRM). [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco\\_campos](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/francisco_campos) - Acesso em 01/06/2021

<sup>12</sup> Francisco José de Oliveira Viana nasceu em Saquarema, na então província do Rio de Janeiro, no dia 20 de junho de 1883. Concluiu o curso secundário no Colégio Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, em 1900, e obteve o grau de bacharel pela Faculdade Nacional de Direito, na mesma cidade, em 1905. Em 1916 tornou-se professor da Faculdade de Direito do Estado do Rio de Janeiro (...).<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-jose-de-oliveira-viana> - Acesso em 01/06/2021

superior com criação de Universidades que mexeram no esquema tradicional das elites brasileiras. Na Arte e na Literatura, o que se preconizou na Semana de 1922 ganha definição, autonomia e passa a ser mais democrática. Percebe-se o “enfraquecimento”, paulatinamente, da literatura acadêmica e o “alargamento” das literaturas regionais à instância nacional. (Candido, 1989, p.185). Entenda-se que o Movimento Modernista operou uma liberdade que se efetivou a partir de 1930, com a chamada Geração de 30. O inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito e não uma transgressão. Quase todos os escritores “de qualidade” acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas. Pedro Nava é fruto dessa depuração.

Candido diz que na poesia a libertação foi mais ampla, profunda e atuante. Para ele, quase todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre ou a livre utilização dos metros. De 1930 a 1940 foram anos para que a poética modernista se consolidasse, tornar-se uma produção madura e de muita significação, como a poesia dos amigos de Nava, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Além disso, a extensão das literaturas regionais dá ao “romance do Nordeste” um auge nunca antes visto, apresentando a região ao restante do país. Isso acontece também no Rio Grande do Sul e em outras regiões. Narrativas como as memórias de Pedro Nava passam para o leitor uma visão renovada de seu país, que começa a ser visto como um grande conjunto diversificado em costumes, etnias, crenças, variação linguística e cultural. O leitor de todas as partes poderia ter mais amplamente conhecimento do Brasil como um todo.

Sem dúvida, independente do “golpe” eleitoral de 1930, a “Revolução de 30” divide o início, no país, de avanços de um pensamento renovador na arte, na literatura, na política, na educação e no social. Para Candido (1989), a quebra de barreiras culturais, que hoje são fatos, começou seu processo de concretização com as vozes revolucionárias nos anos de 1930 e, de algum modo, relacionadas às consequências provenientes da Revolução.

A relação entre a literatura e a história tem muito a ver com aquela, desenvolvida por nós no primeiro capítulo, entre a literatura e a geografia. O processo pelo qual o lugar interfere no sentir do narrador de memórias, sendo uma grande metáfora da ascensão dele no caminho para o alto da Glória. Ali, percebemos que o lugar, o ambiente geográfico, participa ativamente do processo de rememoração do narrador; assim como as cores, as pessoas, os odores, a paisagem. Aqui, os fatos

históricos, num processo semelhante, agem na rememoração das lembranças do narrador/autor. O fato histórico aciona a rememoração do narrador, trazendo à tona a lembrança da sensação sentida durante o ocorrido, fazendo-o se voltar àquilo que se pensa que se quer que volte e selecionar aquilo que se vai narrar e como se vai narrar. Os fatos históricos que desencadearam a Revolução são descritos de maneira relatorial nos livros de História, nos documentos históricos; contudo, na obra literária, o autor dá voz e faz ressoar as vozes que não são explicitadas no texto histórico de maneira interpretativa. A saber, o modo como o narrador narra nas memórias, a seleção do que é narrado ou a escolha do modo de construção do próprio narrador ou das personagens podem ser elaborados como recursos estéticos literários para fazer falar esta ou aquela voz, outrora silenciada ou não, e sua ótica do acontecimento.

Já dissemos que *Galo das Trevas* é escrito no auge da ditadura militar, meados de 1978, período em que muitos artistas foram perseguidos, torturados, exilados e até mortos pelo regime, então era preciso encontrar um escape para dizer o que fosse necessário ser dito, e apenas sob os nuances dos recursos literários era capaz de o fazer. Uma das grandes virtudes da literatura, já dissemos antes, é a capacidade de sair de si e ir para qualquer outra ciência e, na mesma medida, voltar a si. A voz narrativa, na obra, faz romper os limites entre a ciência geográfica, os relatos da história e a literatura, como num movimento de desterritorialização. Isso porque a literatura é a mediação entre o ser e as culturas – históricas, geográficas, sociais etc.

Assim como dissemos, no primeiro capítulo, que o simples fato de citar os lugares e os espaços não promove agenciamentos; da mesma maneira é citar acontecimentos históricos apenas por citar. Tanto na Geografia como na História, o que entendemos é que os agenciamentos se dão quando das dimensões literárias se conectam às dimensões históricas. Tal como lemos os espaços narrados agindo psicologicamente no narrador, lemos também o mesmo movimento de sair de si e voltar a si no narrador com os fatos históricos, de maneira que essa desterritorialização acaba promovendo não apenas um encontro factual com a história, mas, acima de tudo, um movimento rizomático que se traduz em historicidade.

Ao escrever suas memórias, o narrador naviano experimenta a catarse nostálgica do que sentira no momento da ocasião do fato e, ainda mais, o seu sentimento de agora se une à lembrança do sentimento no momento do fato promovendo um deslocamento do autor no tempo, nas sensações e sentimentos. São rotas de fuga para o sujeito sair de si, sair de um determinado tempo atual e ir a outro

determinado tempo passado. O fato histórico narrado a partir do sentimento atual unido à lembrança do sentimento vivido na ocasião – o que já não se pode traduzir em totalidade, mas o quanto ou o modo de como se lembra – provoca uma conexão entre as dimensões da história com as dimensões literárias: literatura e história. Uma vez conectadas, as dimensões da escrita narrativa do autor com as dimensões dos fatos históricos agenciam-se em historicidade e não, apenas, história recontada. É o modo de narrarmos que demonstra o como afetamos a história e o como somos afetados por ela.

Decerto, *mas voltemos à véspera daquele mais longo dia do ano de 1930(...)* e voltar à noite anterior ao 3 de outubro de 1930 é reorganizar polifonicamente a voz que grita a sensação presente com a voz que rememora a sensação do passado, do momento da ocasião do fato, como se duas vozes duelassem dentro de si e pudessem ser “representadas” na escrita, pela voz do narrador. É nessa palavra escrita que podemos perceber ações que desencadeiam sentimentos e sensações vividas e revividas a partir da rememoração do fato histórico ocorrido. É ao rememorar os acontecimentos da história que o narrador traz de volta a cena, as personagens e o conteúdo histórico e dá voz a eles, mesmo que sejam vozes enunciadas no silêncio daquela noite anterior à eclosão da Revolução. *Nenhum dormia e a muitos bateriam os queixos esperando a hora...Da noite perfumada vinham só a reverberação das luzes da cidade, o negror da noite e um enorme silêncio*”. Mesmo no aparente silêncio, tais vozes se configuram de maneira polifônica e dialogam com as lembranças do autor. Diga-se “aparente silêncio” sim, porque o silêncio também enuncia, o silêncio também é discurso.

Portanto, Literatura e História se conectam de forma rizomática. Não há mais fronteiras entre o poético imaginado e o acontecimento real. No processo de historicidade, assim como no da geograficidade, não importa onde começa a história e onde termina a literatura e, nem tampouco, o leitor é intimado a escolher entre elas. A partir do pacto de verdade, o qual explicamos no primeiro capítulo, leitor e autor comungam do uso produtivo e positivo da ambiguidade.

É essencial a qualquer obra literária que ela seja aberta a um leque de leituras ilimitadas, situadas em contextos socioculturais bem diferentes. O texto deve poder descontextualizar-se de modo a deixar-se recontextualizar-se numa nova situação: a situação de novos atos de leitura. Dessa maneira, a obra é mediação permanente entre o mundo do texto e o mundo dos sujeitos autor e leitor. Como mediação, as

memórias destroem o mundo real e o recriam como o mundo do texto, contudo não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, como também pode não haver discurso tão absolutamente real que não vá ao encontro da ficção; assim são as memórias literárias, assim é *Galo das Trevas* e sua relação com a Revolução de 30: uma linha tênue entre realidade imaginada e ficção real, a saber, movimento de historicidade.

#### 4.2 Vozes silenciadas e silenciamentos

É nas histórias do jovem médico José Egon que o narrador vê seu país sempre em processo de construção, um país, cuja identidade nacional é corroborada pelo alinhamento a uma formação sociocultural constituída por várias culturas silenciadas, diversos sangues, muitas vozes, muitos povos, unificados pelo espaço sociogeográfico, sociohistórico, pela língua portuguesa e pelo sangue que corre em nossas veias (de índios, africanos, europeus e tantos outros povos). Por ter essa consciência, Nava se dizia “um brasileiro integrado na tricronia da raça” (NAVA, 2003, p.6).

(...) Sua cama pronta. Abriu uma janela e olhou para fora como se dali fosse ver os soldados cercando o Doze e os soldados do Doze, de dentro de suas trincheiras esperando. Todos esperando uma ordem. Nenhum dormia e a muitos bateriam os queixos esperando a hora – hora injusta pois todos tinham só dezoito a vinte e dois, vinte e três anos. Da noite perfumada vinham só a reverberação das luzes da cidade, o negror da noite e **um silêncio enorme**. (Grifo nosso) (NAVA -GT, p. 493).

A passagem acima rememora a cena de algumas horas que antecedem a eclosão da revolução. Egon se encontra sozinho em seu quarto, à janela, imaginando o local onde os soldados aguardavam o sinal para iniciarem a tomada do poder eleito e deflagrar o combate. Nesse instante, interminável instante, o narrador mergulha num silêncio contemplativo. É, à primeira vista, um silêncio para a contemplação do nada à sua frente, mas, também, **um silêncio enorme**, sem determinação de tempo e espaço, um silêncio no qual não há vozes, nem murmúrios de vozes, é um silêncio que fica à espera da hora de se fazer voz, de se fazer “verdade’. O silêncio dos soldados no campo prestes à guerrilha, soldados de ambos os lados: os que, supostamente, venceriam e os que, supostamente, seriam vencidos. O silêncio, aqui, é caracterizado como “enorme’, talvez, porque ele se prolongou até a década de



oitenta, é o silêncio dos silenciados. É, ainda, o silêncio que Pollak (1989) designa como “o longo silêncio sobre o passado”, com ênfase no aspecto de se resistir ao discurso oficial dos vencedores, o qual é divulgado e cristalizado na história da nação, com o intuito de silenciar o discurso e a memória dos subalternos. Contudo, é possível averiguar nas vozes de outrem, na obra, que esse silêncio não é um mero esquecimento, mas uma forma de dizer, uma maneira que o narrador encontra para destacar os não-ditos.

São os não-ditos dos soldados do Doze que, se pudessem, gritariam que não queriam morrer tão jovens por uma causa que não sabiam, ao certo, se os representaria; mas, também, são os não-ditos de milhares de brasileiros que, como diz a personagem Cisalpino, foram deixados sem saber falar, intencionalmente silenciados pelas elites políticas do nosso país (GT, pp. 180-181). Ou, ainda, os não-ditos do “preto”, e tantos “pretos”, brasileiros, espancado pelas autoridades, calado por um pontapé e emudecido pelo sangue que corria do nariz e da boca quebrada. (GT, p.184).

Nessa passagem, Egon está a chegar na estação de trem de Santo Antônio do Desterro, na madrugada de 1º de maio de 1928 e é invadido por uma lembrança da infância, quando, junto ao seu pai, vira um homem negro sendo preso e espancado em plena rua. O silêncio pairava diante daquela cena de violência, uma das primeiras que assistira e que gerou em si um certo nojo por tal exposição de “baixa humanidade”. Pollack diz que ao privilegiarmos a memória dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, há uma exaltação das memórias subterrâneas e subalternas; as quais, mesmo dominadas ou silenciadas, se opõem à “memória oficial”. É o que Nava faz, ao colocar Egon como aquele que de seu lugar de voz dá voz a esses emudecidos ao longo da história, mesmo que isso se dê sutilmente no “enorme silêncio”. Para nós, o silêncio é também um lugar de voz, lugar de resistência da memória, lugar onde a memória dominada ou o discurso silenciado faz-se “verdade”.

É no silêncio que os não-ditos se tornam dizíveis, assim, entendemos que não é, apenas, um mero silêncio por esquecimento ou fruto do trauma vivido que impossibilita a vítima de falar; mas um silêncio gerado pelo silenciamento ideológico, intencional de uma elite dominante sobre um povo dominado. Nesse espaço literário das memórias é que esse povo – subalterno - encontra seu lugar de voz.

Deveras, não negamos, contudo, o proposto por Pollack. O próprio Nava vive essa experiência de romper com o tempo de silêncio quando, na velhice, começa a escrever suas memórias na busca de inscrever o passado vivido contra o esquecimento. Esse é o silêncio do esquecimento. Entretanto, o silenciamento tem a ver mais com os não-ditos, implícitos, pressupostos, subentendidos que são trazidos na rememoração e postos nas pausas, nas hesitações, nos vácuos que a obra apresenta. Seja como for, é preciso dizer o que fora silenciado, seja no preto que abaixa a cabeça, diante do espancamento, e por causa da boca quebrada não fala; seja no emudecimento dos soldados revolucionários a espera atenta e angustiante do sinal que mudaria suas vidas; ou mesmo do narrador forjado em terceira pessoa para falar no silêncio de Egon, diante da janela, observando a escuridão daquela noite silenciosa que antecedia aos gritos de revolução.

Esse “enorme silêncio” parece ter uma conotação diferente do de quando o narrador, em primeira pessoa, desfrutava na solidão de seu apartamento, contemplando os objetos e quadros antigos, dos parentes, conhecidos e amigos mortos, os quais lhes sussurravam diálogos silenciosos; ou, mesmo, o silêncio que o acompanhava na subida da rua da Glória, ouvindo as vozes dos prédios e casas desgastados pelo tempo. Ali, o silêncio é ausência de barulho, de ruído. Aqui, é não-dito, é silenciamento, é também lugar de voz – lugar de onde se é possível falar.

Ao evocar suas memórias a partir de um discurso literário pós-colonial, numa configuração do lugar de onde se é possível falar o que nunca antes se falou, Nava nos apresenta a uma literatura do entre-lugar, na qual, o gênero memorialístico ganha visibilidade e os subalternos, colonizados por décadas, silenciados pelo colonizador, podem falar. Esse espaço narrativo, no qual a História e a Literatura, como discursos que se entrelaçam, é o entre-lugar para que as memórias se constituam e um povo subalterno ganhe lugar de voz num campo de partilha para que possa, agora, duelar e gritar com visibilidade.

O primeiro lugar de voz que Nava estabelece, na obra, para fazer emergir a voz de subalternos é o silêncio, não o silêncio como ausência de ruídos, mas o constituído em não-ditos. Esse também se caracteriza na palavra muda. Essa palavra muda é a da multidão invisível e que, nesse caso, é silêncio *enorme* porque é silenciada. A multiplicidade de vozes que se dizem e se contradizem no interior das memórias, nos não-ditos dos soldados, dos pretos e tantos outros. Vozes que estão num devir de uma incompletude que se completa, ou não, na contradição delas mesmas e que têm

na obra a saúde para a sua enfermidade patológica; vozes que encontram na rememoração de Pedro Nava a potência de vida, vida negada outrora. Falar no silêncio é fazer falar, de um lugar de voz negado antes, não apenas um ou dois, mas uma multidão cuja identidade foi burlada. O silêncio é, também, o lugar para o desdobramento de falares mudos.

Para Rancière, a essência da poesia é igual à essência da linguagem na medida em que a essência da linguagem é igual à luz interna das sociedades. “*La literatura es social; expresa la sociedad ocupandose de si misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo*”. Nessa medida, o silêncio proposto na obra, ou a palavra muda, expressa um mundo social, neste caso o mundo de um povo menor, subalternizado pela e por uma elite dominante e que o silencia por manipulação ideológica e relação de poder. Contudo, a obra é o lugar onde os falares de um povo menor tagarelam incessantemente. “*El poema es lo que debe ser como lengua del espíritu de una época, de un pueblo, de la civilización*” (p.66). Rancière, aqui, dirige-se ao poema, mas acreditamos que a obra, as memórias também são o lugar de voz para o espírito de um povo, de uma civilização.

Conseqüentemente, entendemos que haja manifestação do *logos* e do *phatos* nas obras memorialísticas, isso porque seu autor não é imune à sua época, à sociedade e aos efeitos que ela causa em si. O autor, politicamente intencional, parece encontrar formas de trazer à luz as vozes de um povo que não participou ou comungou das decisões de “tomar o poder federal”, em 1930, e uma dessas formas é o silêncio gritante dos soldados do ou contra o Doze. O que Nava faz, ao se utilizar de uma intenção política, coloca no mesmo lado uma poética normativa e uma poética histórica. Uma literatura pura e uma literatura histórica e sociológica; uma literatura puramente estética e uma nascida dos movimentos revolucionários são, agora, duas faces de uma mesma obra de arte.

É nessa “partilha” que comungam, bivalentemente mas não de maneira bilateral, a razão política e a paixão estética fazendo com que a obra apresente a potência dos dois fazeres poéticos: estética e ética. Isso é encontrar nas palavras, mudas ou silenciadas, a potência de vida que as faz serem enunciadas, é “encontrar en lo visible el signo de lo invisible”, isto quer dizer que por trás da palavra muda das coisas mudas, dos não-ditos e dos silêncios há a marca de algo que não está claramente posto, falas que não estão claramente ditas e é por não poder dizer de

outro modo e nem parar de falar que a palavra e o silêncio se constituem mudos e tagarelas, ao mesmo tempo.

Essa manifestação estética possibilita a Nava um engajamento político e de uma ética própria, a que discorremos no capítulo anterior, a despossessão, o desdobramento de si para criar lugares de voz para que outrem falem e, ainda assim, não escapar a si-mesmo, à sua própria voz. Nessa relação íntima e intrínseca de desdobramento e ética, ele promove, em *Galo das Trevas*, um cenário para o compartilhar de outras vozes com a sua, e *na sua*, numa partilha de vozes que, mesmo silenciadas, testemunham de um movimento revolucionário “não legitimado” pelo povo brasileiro.

Assim como o narrador, em *Todos esperando uma ordem. Nenhum dormia e a muitos bateriam os queixos esperando a hora – hora injusta (...)*, o leitor também é afetado pela espera dessa hora injusta e pelo silêncio que a antecipa. Como um telespectador que não se comporta passivamente diante da cena, o leitor vive a angústia da espera, antecipando os possíveis acontecimentos e num silêncio que também fala, embora o lugar de voz do leitor, nesse silêncio, constitua-se um lugar diferente do dos não-ditos na obra. Este silêncio, aqui, o do leitor, é o silêncio preenchido pelas hipóteses do que virá, mas também, da produção de leitura dos subentendidos e pressupostos que possam ocupar o silenciamento inferido.

Nesse sentido, observamos que leitor e narrador (autor) são afetados de formas diferentes pelo mesmo silêncio; contudo, são tomados de maneiras semelhantes pela linguagem e pela língua, pois essas são uma forma de estar no mundo e agir nele. Do mesmo modo que o escritor ou o poeta não poderiam escrever sem serem afetados pela linguagem, o leitor também o é, pois escrever e ler é se deixar seduzir pelo risco, é ser interpelado pelo ritual que é a escrita. O próprio Nava fala desse afetamento como uma “perda” de tempo necessária à vida; *o Egon sabia muito bem que para viver integralmente é preciso perder um ror de tempo... para ele, o autor, isso aumenta o prazer – senão o da gente, o dos outros quando se conta a estória ou se a escreve.* (GT, 210).

Assim, vimos como Nava se utiliza do silêncio como lugar de voz para trazer à tona inferências de vozes subalternizadas e coloca diante do leitor a decisão de produzir sobre elas.

Outra maneira que o autor estabelece para trazer testemunhos e falares ignorados e silenciados é a partir do lugar de voz de uma personagem secundária, ou, aparentemente, de menor valor, como na passagem seguinte:

- Será...que você não sabe nada? Pedro Sousa... você não sabe? Que estourou a revolução. (...)

- Tudo isto está pra cima de mim, doutor. Tira um, põe outro, morre um mundo de gente por causa desta besteira e eu não fico nem mais rico nem mais pobre... Por outra, mais pobre sempre vou ficando. (Galo das Trevas, p. 491).

A passagem acima acontece algumas horas antes do primeiro disparo e já a revolução em andamento. Egon chega ao um bar onde sempre fazia refeições, junto a alguns amigos mais chegados. O encontro com Pedro Sousa, o “botequineiro” não era o primeiro, mas aqui convinha ao autor rememorar esse acontecimento como um ponto de testemunho acerca do pensamento de alguém do povo sobre a revolução.

A partir do lugar de voz de Pedro Sousa, (mesmo nome do autor, provavelmente transmudado também) uma personagem aparentemente sem muita importância na obra, um “botequineiro” que só agora é mencionado mesmo tendo estado presente nas tantas vezes que o Egon fora ao botequim junto com seus amigos, é possível inferir vozes de tantos outros subalternos que diriam não ter nada a ver com a tal revolução, pois ela em nada traria benfeitorias, continuariam pobres e pobres. Na verdade, não era que o tal “botequineiro”, agora com nome e sobrenome citados intencionalmente, não soubesse nada, o que ele sabia não interessava à uma elite que desconhecia ou fingia não conhecer os tantos brasileiros na voz de Pedro Sousa.

O que fica claro, na passagem, é a apresentação de, ao menos, dois brasis: um primeiro, que supostamente, acabaria com os primeiros tiros da revolução e outro que começaria a partir de então. O primeiro, o das oligarquias da Primeira República; elite que não conhecia o Brasil, de fato, nem os brasileiros na sua diversidade; mas também, o segundo que nasceria e que teria a aparência de novo, embora fizesse parte do antigo pensamento. O lugar de voz do “botequineiro” também inferi vozes que apontam para dois mundos de pessoas: uma que toma as decisões importantes, políticas e que não mudam a vida de pessoas como “Pedro”, pois não as têm como prioridades.

Esse primeiro mundo é o dos que, numa dada relação de poder, dominam, ditam a memória histórica ao seu favor, promovendo processos de apagamento de toda uma outra história, e apresentam apenas a sua versão dos fatos, a versão dos que “venceram”. No entanto, na voz daquele homem há, ainda, a voz do povo, na verdade, de um povo brasileiro esquecido, “vencido, silenciado, para o qual “nada ia mudar” naquela revolução, naquela “desorde”. – *Mandei tudo pra Sabará até passar a merda dessa desorde*. (GT, p.492).

O lugar de voz de uma personagem menor apresenta-nos uma multiplicidade de vozes em duelo partilhado, testemunham da opinião de alguns tantos brasileiros, para os quais a revolução não acrescentaria absolutamente nada em suas vidas, mas também mostra a ótica de uma elite que não se importava (nunca se importou) com a vida dos tantos “Pedros”, subalternos brasileiros.

O desdobramento de vozes que o autor vai constituindo, na obra, é um dos tantos agenciamentos que é possível atestar, mas não basta, apenas, desdobrar-se em voz primeira ou voz terceira, usando a construção estética dos narradores, é preciso constituir lugar para a enunciação das mesmas. Assim como o silêncio, o botequineiro é um lugar, estabelecido na obra, para os ditos e não-ditos de um mundo emudecido pelas ideologias elitistas, para ressoar ao leitor os falares e as memórias desse mundo menor.

A mudança do foco narrativo da primeira para a terceira voz nos apresenta outro lugar de fala constituído pelo desdobramento de narrador de voz terceira. Este mesmo confirma a voz do botequineiro, no que diz respeito à visão negativa da Revolução de 30, quando enuncia que

Foi justamente nesse período de vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil, parte da população dum lado, parte do outro, em que a ambição, o desinteresse pelo povo, a teimosia boçal dumas dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas, ia desencadear a tolice de 30 e uma desordem arremedando a verdadeira REVOLUÇÃO que ainda dos nuncas chegou a nossa terra – (...). (GT, p.439).

Ao trazer na sua voz as palavras *ambição, desinteresse pelo povo e desordem*, o narrador valida o que o botequineiro Pedro enuncia do seu lugar de voz. Aqui, podemos dizer que o lugar de voz que representa esse narrador desdobrado é, talvez, um lugar de voz válido e inquestionável, até certo ponto, pelo leitor, no pacto de

verdade. Contudo, o lugar de voz do subalterno, do povo menor, é validado por este outro.

Não somente há a validação de um lugar de voz por outro, mas também, fica claro a ótica do narrador acerca dos rumos que o acontecimento seguia. O lugar de voz do narrador de terceira parece apontar para uma certa decepção da expectativa que havia em relação à revolução. As expressões: *teimosia boçal*, *dezenas de políticos lutando por suas ricas pessoas*, *desinteresse pelo povo* e *tolice de 30* podem inferir as vozes daqueles que, de algum modo, acreditavam no movimento, até tinham esperanças de que ele seria a solução definitiva para os problemas sociais, econômicos e políticos que o Brasil vivia na época.

São vozes de quem tinha a expectativa de mudança, porém, subalterno também, pois sua voz é suprimida de igual modo ao povo menor – inferido no lugar de voz do botequineiro. Ainda que tendo uma visão otimista e diferente da do outro, este povo tem sua voz silenciada também, pois nada pode fazer. Este não faz parte da grande massa esquecida, mas também, não faz parte da elite vencedora e a prova disso se dá nas expressões *uma desordem arremedando*, *a verdadeira REVOLUÇÃO* e *dos nuncas chegou a nossa terra*. São vozes de subalternos que esperavam a *verdadeira REVOLUÇÃO*, uma revolução com letras maiúsculas, única, plena e que jamais aconteceu, nunca chegou à nossa nação. O que aconteceu, para esses, foi um remendo, um retalho de revolução que não trouxera vitória, pelo contrário, o que se ganhou foi silenciamento, interrompimento de um discurso genuinamente revolucionário. A ambição, o desinteresse e a teimosia boçal venceram.

O lugar de voz desse narrador desdobrado vai desencadeando uma sucessão de vozes que vão se misturando e duelando por toda a segunda parte da obra, apresentando para o leitor o cenário de Minas Gerais, à época da revolução, e do Brasil também. Em Minas, a tensão de uma possível revolução já era sentida alguns meses antes: *ninguém mais saía da rua*. *Os cafés regurgitavam*. *Eram frequentes as discussões entre concentristas e aliancistas e não raro o pau comia*. O povo mineiro estava enfurecido pelo ato de intervenção federal que lhes tirava a autonomia, muitos tinham essa decisão como uma violação ao seu direito, e mais lhes deixariam exacerbados as eleições sob *evidente fraude e coação*.

Esses prenúncios que anunciavam o advento da revolução despertavam em parte do povo a expectativa que vimos na citação acima, a expectativa de mudança



com a verdadeira REVOLUÇÃO. Esse lugar de voz é também lugar de denúncia e de testemunho.

(...) eleições feitas sob evidente coação e fraude (aliás nunca deixadas de praticar na nossa história política) e que a 1º de março de 1930 deram a vitória à candidatura do Catete. (As repartições federais cometiam os maiores desmandos, os Correios e Telégrafos funcionavam praticamente para a Concentração Conservadora e toda correspondência das figuras de proa da política estadual era violada e retardada. (GT, pp. 474-475).

A voz que toma lugar no trecho acima denuncia os mandos e desmandos de uma elite política que quer manter o poder a qualquer custo e, também, atesta para a posição daqueles que esperavam a tão sonhada mudança com a Revolução.

*A polícia do Estado desaparecida como por encanto (p.475)* também infere vozes que testemunham de uma intenção política de se manter o poder adquirido, supostamente, por uma eleição “fraudulenta”.

Daí por diante o narrador continua validando, como lugar que se pretende a tal, as vozes que almejam uma revolução, de fato, no país dos coronéis. Para firmar sua validação, utiliza-se de um vasto campo de falares rememorados que fomentam argumentos de valor.

Os políticos convencionais estavam lidando não com outro político mas com um caceteiro (...). Por outro lado, havia um bando de possessos iluminados que era absolutamente sincero e que entrara no jogo – para valer. Eram João Pessoa na Paraíba; Virgílio Alvim de Melo Franco, Odilon Braga, Francisco Campos, Djalma e Carleto Chagas em Minas; Oswaldo Aranha Batista Luzart, Flores da Cunha Neves no Rio Grande do Sul. E estes eram complicados pelos “tenentes” insubmissos de 22 e 24 e que logo passariam e encarnar a velha Questão Militar que vinha de longe, do Império e dos tempos da Casa de Bragança. (GT, pp. 476-477).

Há, de maneira sutil, uma voz que faz apologia à revolução quando se utiliza da palavra *caceteiro* para se referir ao então presidente e suas atitudes em relação a Minas Gerais. A mesma voz o coloca em lado oposto a um *bando* de políticos, os quais, essa voz faz questão de enunciar os nomes e sobrenomes. Estes são *iluminados*, *absolutamente sincero* e destemidos, pois *entraram no jogo pra valer*. Aquele é “caceteiro” porque, talvez, resolva tudo no “cacete”, na intervenção e não é digno nem de ser chamado de “político”. Esse lugar de voz, ao referenciar o nome dos “políticos iluminados”, termina por intencionalmente revelar sua posição em defesa da

esperada revolução, *só a revolução acabaria com aquela situação de baderna*, “só ela tiraria o ‘caceteiro’ do poder” e *Minas retomaria sua autonomia e o Brasil mudaria*. São implícitos que podem estar por trás da enunciação dos nomes dos “políticos absolutamente sinceros”.

A referência dos nomes desses políticos não é uma mera citação, assim como também não é insignificante a ausência do nome do então presidente eleito e a sua substituição por “caceteiro”. Cada nome pronunciado pode assumir um lugar de outras vozes que se unem à voz do narrador. Assim, João Pessoa pode ser considerado o lugar de voz do povo paraibano; Carleto Chagas é a voz mineira, como também os *tenentes insubmissos* reúnem as vozes do militarismo, e todas, juntas, parecem gritar pela urgência da revolução.

O próprio narrador confirma o que está posto acima quando, mais adiante, do seu lugar de voz, ele diz, referindo-se à morte de João Pessoa por João Dantas:

mas foi um pretexto fabuloso que, aproveitado politicamente pela imprensa, pelos partidários da revolução e por esta força cega e terrível que é a opinião pública – teve o condão de preparar psicologicamente o país para a **única solução** que lhe parecia viável: a guerra civil e a deposição do situacionismo. **(Grifo nosso)** (GT, p.478).

O narrador faz parecer-nos que as vozes de uma parte do povo brasileiro, reunidas no lugar de voz representado pelos nomes dos políticos citados, clamam pela mudança na política brasileira e veem a revolução como o único caminho para que isso aconteça, ela é a “única solução” para a *deposição do situacionismo*. Com a morte de João Pessoa, a *conspiração ganhou força*. O narrador até admite se tratar de uma “conspiração”, mas, ao mesmo tempo, une sua voz à voz dos revolucionários também, clamando pela ‘mudança’. Contudo, esse posicionamento não é explícito por parte do autor.

Nava não se declara abertamente a favor da revolução, talvez por ter visto, mais tarde, no que tudo aquilo iria desaguar, sem contar que quando escreve esse volume das suas memórias, o faz em plena época da ditadura militar, a saber, no auge de uma censura sem medida, imposta pelo regime. Por isso elege Egon como outro lugar de voz, de uma voz implícita e acanhada, mas que se percebe presente, mesmo na enunciação do narrador: *Enquanto esses acontecimentos se desenrolavam em Minas e no resto do Brasil o Egon tornara-se aos poucos fanático da Aliança Liberal e partidário intransigente da candidatura de Vargas*. (GT, p.479) Egon era “fanático” pela

Aliança Liberal e isso significa desejar tirar do poder os políticos da situação, alia-se à oposição e desejar a tomada do poder a todo custo, até mesmo pelas armas e pela revolução. Egon passa, depois da morte de João Pessoa, a apoiar a candidatura de Getúlio Vargas e, como áter ego do autor da obra, significa dizer, talvez, que a voz de Nava se faz ouvir como a dizer, implicitamente, de seu desgosto e indignação com a política nacional, com o então presidente da República e com seu eleito sucessor Júlio Prestes. É através de Egon que o autor nos diz que *era dos mais fiéis aos comícios da praça Sete, que esteve várias vezes com a patuleia que ia ao Palácio da Liberdade pedir armas ao presidente Antônio Carlos.*

Do lugar de voz de José Egon, Pedro Nava nos conta que, naquele momento, era a favor da revolução, almejava que ela chegasse e desse fim a um governo “caceteiro” e tirasse do poder um Júlio Prestes eleito numa eleição “fraudada”. Mesmo que, lá frente, o autor pareça não concordar muito com o rumo que as coisas tomaram quando diz *vibração patriótica e meio idiota de Minas e do Brasil*, referindo-se ao período quando eclodiu a revolução. Mas seu posicionamento ainda é o de quem acreditava que as mudanças eram necessárias para a construção social de um novo país.

A partir desse partilhamento de vozes, as quais emergem de cada lugar de voz estabelecido no texto, o autor vai apresentando ao leitor diversas percepções acerca da Revolução de 30. Como cada lugar de voz apresenta a sua visão acerca desse período revolucionário que vivera o Brasil: para uns, aquele movimento era visto como a salvação da nação, a libertação de um governo que representava as maneiras antigas de governar, de um pensamento ainda “cabresto” e preso à Antiga República. Para esses, a revolução seria a *verdadeira* Revolução. Outros a viam como uma ameaça a seus interesses políticos e ao poder que tinham a décadas. O povo, os subalternos, o “botequineiro” a viam como *besteira, desorde* que não mudaria a vida da população pobre, essa sempre seria pobre. Todas essas vozes são validadas a partir do lugar de voz estabelecido pelo narrador desdobrado, fazendo uso dos não-ditos, do silêncio e do silenciamento.

Por fim, o lugar de voz do narrador desdobrado em terceira pessoa tem a força de validar a sua própria voz também. Assim acontece, na mesma medida, com o lugar de voz da personagem principal e áter ego do autor. Embora haja poucas passagens de falas do Egon, na segunda parte da obra, ele é o elo entre os lugares de voz. É nele e através dele que o narrador encontra a “deixa” para falar e para articular os

lugares de voz, seja pelos pensamentos de Egon, seja pelas suas poucas falas ou pelas falas das demais personagens.

O partilhamento de vozes, a partir de cada lugar de voz, no texto, cria uma identidade das contradições, pois identidades diversas e contrárias estão presentes nas vozes que se dizem e se contradizem, que se calam e que são caladas, incluindo a identidade do próprio autor. Todas estão numa partilha de contradição, como uma identidade em devir, um devir que opera na contradição. Esse reflexo de mundos contraditórios, cujas vozes duelam, dá a impressão de identidades fragmentadas, com brechas e descontinuidade, mas é nesse espaço não linear que se estabelece a unidade identitária, uma construção simbólica da identidade do subalterno, da identidade nacional. Essas identidades são construídas e (re)construídas no espaço dialógico de vozes, que são as memórias, e nos lugares de voz distribuídos dentro do texto, os quais pressupõem a ética que Nava usa para fazer emergirem, do submundo, as vozes de um povo menor – subalterno -, de uma sociedade silenciada que carrega falas mudas e nos contam a história de uma gente que foi esquecida no âmbito da revolução de 30. Essa questão de uma identidade em (re)construção será melhor enfatizada no tópico 3.3.

Observa-se, ainda, que no partilhar dessas muitas vozes está, também, a voz própria do autor, a qual nos conta de seus anseios, de suas alegrias, de suas angústias, do seu posicionamento político, ou seja, a sua própria história escondida nele próprio, mas ditas nos lugares de voz que constrói.

Enfim, *Galo das Trevas* é um espaço ético e estético, no qual se protagonizam histórias de povos e mundos sociais esquecidos. Uma civilização menor emergida de um mundo subalterno que grita seus dizeres outrora silenciados, e que encontra nos lugares de voz, postos na obra, o lugar de enunciar. Esse mesmo povo, que faltava, agora é protagonista de uma história, sua história, e na palavra muda encontra lugar para tagarelar dizeres silenciados, isto é, um povo sem voz que fala na palavra viva e também no silêncio. Ao mesmo tempo, ou no mesmo movimento, a voz do autor também é enunciada nesse povo; quer dizer, o autor encontrar lugar nessa comunidade menor para dizer o que não poderia dizer abertamente, os seus ditos silenciados também encontram espaço para a enunciação no lugar de voz que é Egon. As muitas vozes se misturam, contraditoriamente ou não, compondo um cenário paradoxal que é a obra. É por criar esse povo esquecido, é por deixá-lo falar em si

mesmo e por falar nele que o autor se engaja numa atitude política, e sua obra é o espaço da ética e da estética, ao mesmo tempo.

#### 4.2.1 À guisa de esclarecimentos

Voltemos à passagem do diálogo entre o Egon e o botequineiro Pedro Sousa. Poucas horas de haver eclodido a Revolução de 30.

- Então, doutor, quêquá? de novo.

- Será... que você não sabe nada? Pedro Sousa... você não sabe? que estourou a revolução.

O botequineiro não sabia. Ou por outra ouvira dizer mas não se interessara, não tinha nada co'aquilo.

- Tudo isto está pra cima de mim, doutor. Tira um, põe outro, morre um mundo de gente por causa desta besteira e eu não fico nem rico nem mais pobre...Por outra, mais pobre sempre vou ficando.

Aquele homem estava dizendo na sua linguagem simples o que o Egon não conseguia configurar nas suas sutilezas de intelectual. Era isso mesmo. Nada ia mudar. (GT, p. 491).

A passagem acima é o aporte para esclarecermos algumas expressões que temos utilizados, bem como as concepções que temos designado a elas.

Segundo dicionários da língua portuguesa, o termo **subalterno** tem sua origem no latim *subalternus*, pertence à classe gramatical dos adjetivos, podendo ser também um substantivo masculino, e diz-se da pessoa que está sob ordens de outrem; subordinada, pessoa que se sente inferior a outra ou a outras coisas; que se sente obrigada a realizar os desejos de uma outra pessoa e a receber ordens, a saber, um submisso. A personagem Pedro Sousa pode ser considerada um subalterno, na medida exata do significado da palavra, conforme o dicionário, no entanto, tomamos a expressão no sentido mais amplo e mais complexo do que o que está descrito. Para Spivak (2014), o termo subalterno descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal” (...), (pp.13-14). Concordamos com a autora, pois acreditamos que é a partir dessa exclusão, principalmente no que diz respeito à representação política e

social, que entendemos que a personagem pode referenciar o termo numa concepção mais ampla, complexa e ideológica. Subalterno é, para nós, todos os grupos marginalizados e oprimidos, os quais não tiveram, não têm voz, ao longo da história. Numa sociedade patriarcal e eurocêntrica, como a nossa, o negro é um subalterno, o índio é um subalterno, a mulher é um subalterno, o proletariado é um subalterno, o operário (o trabalhador de modo geral) é um subalterno; e, no contexto colonial da história, esses não puderam falar. Entenda-se, então, que subalterno é todo e qualquer povo, sociedade, comunidade ou pessoa que é submetido à manipulação histórica, social e/ou política e enfrenta dificuldades de erguer a voz e se fazer ouvir.

Pedro Sousa ocupa o lugar de voz do “botequineiro”, do subalterno excluído politicamente e socialmente por uma elite brasileira com “ares” de europeu, e, como tal, tem sua fala silenciada, seu lugar negado nas memórias da história oficial. O excerto mostra-nos bem o processo de silenciamento da voz do subalterno. A partir dos termos *doutor* e *botequineiro*, é possível perceber esse processo excludente, no qual, um ocupa o lugar de voz do médico, da ciência, de uma classe social abastada e privilegiada. Esse detém o conhecimento político, é sabedor de que a revolução acontecia, representa o lugar de voz dos intelectuais, das *sutilezas de intelectual*. O outro é o trabalhador que atende num botequim, sua voz emerge do lugar do homem simples, pobre e subalterno, lugar de voz onde ressoa a *linguagem simples*. Os lugares de onde emergem as vozes partilhadas estão bem definidos, no trecho, e as vozes que duelam, dizem e contradizem também. O próprio narrador explicita essas vozes logo depois, quando enuncia *aquele homem* e *Egon*. Um é um homem, qualquer homem, todo homem subalterno; o outro é o Egon, o médico, o autor. Para este, a revolução era a mudança de tudo; para aquele, ela não mudaria nada: *nada ia mudar*.

As **vozes implícitas**, nos **lugares de voz**, são vozes sociais que duelam dentro da mesma partilha que é a obra, que são as memórias do autor. Nelas, estão inferidos os grupos sociais e políticos que participaram do processo revolucionário ativamente ou excluídos, ditando falares ou silenciados. No meio dessas, estão as falas dos grupos subalternos, os quais, não puderam se fazer ouvir durante a eclosão do movimento. Nava é o estrategista, o articulador de vozes que arma o cenário, que é a obra, e utiliza dos recursos estéticos – como o desdobramento da voz narrativa, da primeira para a segunda parte da obra – para deixar falar a voz do submisso, do silenciado, do subalterno. Para nós, vozes implícitas são dizeres e falares subentendidos que apontam para uma ótica, ou mais, na forma de leituras possíveis

sobre determinado acontecimento ou determinada ideia. Para apresentar as diversas possíveis leituras cada lugar de voz emerge na obra, tais lugares podem ser qualquer aspecto do texto; uma personagem pode constituir um lugar de voz, o narrador, o silêncio ou qualquer outro aspecto poderá ser um espaço utilizado pelo autor para fazer falar. Toda essa articulação é orquestrada pelo próprio autor a partir do seu desdobramento em narrador e em lugares de voz.

Esse campo estético é o campo dialógico e polifônico. De uma polifonia *equipolente*, a partir da construção de Bakhtin (2013), mas não, somente, por apresentar vozes que participam do diálogo no mesmo pé de independência com outras, e, sim, porque também elas são representações ideológicas, políticas e sociais duelando como <sup>13</sup>“consciências plenevalentes”. (BAKHTIN, 2013). Acreditamos que essas vozes não ficam ressoando aleatoriamente nesse campo dialógico, mas que haja uma partilha que as sustenta; na verdade, que sustenta o lugar de onde elas emergem, lugar ideologicamente social e político. No campo dialógico só se é possível falar de um lugar de voz, não um lugar que determina o modo de fala, mas o lugar histórico, político e socialmente construído para fazer ressoar.

Nava constrói determinados lugares de voz em *Galo das Trevas*. Como já apresentado, aqui, o narrador de voz primeira – utilizado na primeira parte da obra – é o lugar para as vozes de um Nava nostálgico, indagador da vida que vê chegando ao fim, saudoso dos tempos, lugares e amigos do passado e, silenciado pela censura da ditadura, cria um narrador desdobrado para falar e fazer falar o silenciado. Este narrador, por sua vez, articula dentro da obra os demais lugares de voz.

Assim, não só é necessário ter voz para falar, ter o que dizer; mas é fundamental ter um lugar pelo qual enunciar, um lugar do qual se pode falar. O “botequineiro” é o lugar de onde o povo silenciado e esquecido pode dizer - *Tudo isto está pra cima de mim, doutor. Tira um, põe outro, morre um mundo de gente por causa desta besteira e eu não fico nem rico nem mais pobre...Por outra, mais pobre sempre vou ficando.*

O que é possível constatar, ainda, é que, nesse partilhamento de lugares de voz, todas as vozes carregam em si um pouco do que testemunharam durante aqueles

---

<sup>13</sup> Conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2013) e designa o fenômeno da interação entre consciências e vozes independentes.



dias de revolução. Na verdade, todas elas são reflexos do testemunho do próprio autor. Há um teor testemunhal nas lembranças do autor, na fala de cada personagem, na fala de Egon.

A voz de Nava e seu testemunho são, de certa maneira, castrados pelos ruídos de uma censura nada ética, mas ele encontra, criando uma ética própria, uma maneira de falar, de testemunhar e de fazer falar o outro.

### 4.3 Identidades burladas que se (re)constituem

Como já dissemos, período em que Pedro Nava fazia sua formação acadêmica (1921 a 1927), as classes urbanas no Brasil tentavam implementar vários movimentos sociais e culturais, especialmente, literários e artísticos. Nessa época, surgem sindicatos, grupos de vanguardas artísticas, de movimentos políticos como o que ficou conhecido como <sup>14</sup>“tenentismo”, por exemplo, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a emergência da classe trabalhadora urbana-industrial e do movimento de intelectuais, como o ocorrido em São Paulo, denominado de Movimento Modernista, do qual o autor participou em Minas Gerais, no Grupo Estrela.

Esses processos históricos formam o homem Pedro da Silva Nava, moldam o autor das memórias e o faz criar um narrador que, ao contar as diversas histórias de nosso povo, toma para si o lugar de fala, proporcionando que os subalternos silenciados, ao longo desse processo histórico, tenham vez e voz. Vez para poderem estar num agenciamento de reconstrução de suas identidades, bem como de uma indenização histórica, como aqueles que, também, construíram a história desse país. A voz, antes apagada, agora fala, mesmo que seja pelo lugar de voz estabelecido no texto, e **o que fala o subalterno? O que é possível falar? Ele pode falar?**

Durante a Revolução de 1930, Nava estava em Belo Horizonte; viveu as agruras como consequência do evento; como cidadão e médico, viu o necrotério do hospital, onde trabalhava, cheio de mortos, os quais refletiam a “bagunça” daquele início de revolução, e isso não o deixou de impactar. Esse é um registro do descaso do Estado com a população civil, com aqueles que não tiveram voz durante o levante,

---

<sup>14</sup> Tenentismo foi um movimento social de caráter político-militar que ocorreu no Brasil nas décadas de 1920 – 30. Esse período ficou conhecido como República das Oligarquias, e o movimento ocorreu com a participação de jovens tenentes do exército, os quais contestavam a ação política e social dos governantes das oligarquias cafeeiras.

e que foram literalmente silenciados. Esta experiência dar ao autor argumentos para não participar da Revolução de 1932, quando se encontrava em Monte Aprazível, no interior de São Paulo, onde ficou praticamente preso, mas também lhe dá a matéria-prima para produzir as memórias desse período e, nelas, evocar as vozes dos silenciados. É nelas, nas memórias, que o subalterno pode e deve falar, pelos lugares de voz criados, é na obra literária que ressoam os dizeres diversos.

#### 4.3.1 O que fala o subalterno? Ele pode falar?

Em sociedades que experimentaram os processos duros da colonização, obviamente não se pode generalizar sua história, suas formações enquanto povo, enquanto nação. Contudo, algo parece certo, o chamado pós-colonialismo abre para nós a possibilidade de novos discursos, de (re)construção de idenidades e alteridades. Novas e antigas vozes podem, hoje, ser ouvidas através de diversos mecanismos, e a literatura é, sem dúvida, um devir fundamental para a audição dessas vozes, de um povo subalterno, silenciado pelos processos de colonização e as memórias estão nesse rol de relevância; pois elas têm uma relação muito ímpar com o sentimento de identidade. Aos autores, cabe fazer chegar aos ouvidos do leitor – e/ou do espectador – o que fala os subalternos, colonizados, nas Américas, no mundo, como forma de indenização e identidade. Somente pela voz do autor é possível falar!

Numa sociedade que, mesmo pós-colonial e “independente”, as elites socioeconômicas e políticas ainda encontram meios de subordinação e manipulação, é praticamente impossível que os subalternos falem e, ainda pior, que sua voz chegue aonde deveria chegar e tenha a ação que gostaríamos que tivesse. Isso porque há um maquinário manipulatório essencialmente político que ainda a sufoca e a distorce.

Foi tudo tão rápido que eles mal tiveram noção do que viam. Ouviram uma descarga nutrida e viram o “Sonhador” rolando escada abaixo varado de balas. Veio até ao rés da rua, ao chão, pesado no chão, pesado como um bonecão que se desengonça e os bombeiros passaram por cima do seu corpo escadacima.

O Egon caíra sucumbido no assento do carro, a garganta presa de ter assistido àquele assassinato de um pobre moço que olhava para o ar e caía sem saber que caía, nem por quê, para passarem sobre seu pobre corpo perfurado, abrindo caminho de uns poucos para o poder. (GT, p. 485).

Naquele momento, o próprio Nava diz que teve uma espécie de “adivinhação” que relampejou intensamente em sua mente sobre tudo aquilo ser inútil. Ele tão *partidário* daquilo se perguntava agora – *que revolução? Haverá? Mesmo, sucederá? Uma revolução...* e seus autores tinham como primeiro resultado o corpo de um moço caído.

Do lugar de voz, que é Egon, assistimos aos traumas – à morte – das vítimas, mas também testemunhamos da memória nacional. Para o autor é impossível dizer tudo o que sentiu ao ver aquele corpo caindo, existem aí zonas de sombras, silêncios e não-ditos que se dão pela angústia de não ser capaz de tudo dizer porque a linguagem não dá conta de descrever integralmente todo o trauma vivido, bem como de todo o sentimento em relação ao trauma vivido. Nem a linguagem e nem a memória. Tem-se nisso uma fronteira tênue e complexa entre o dizível e o indizível; o confessável e o inconfessável. *Cair sucumbido no assento do carro* não é o bastante, é preciso escrever, rememorar e escrever. O autor ficou um longo tempo sem falar sobre isso, um longo silêncio sobre esse passado, contudo isso não foi esquecido, não se deu ao esquecimento, mas resistiu durante algum tempo. Essa memória – que podemos chamar de um certo teor testemunhal - ficou à espera da “hora da verdade”, a hora de vir à cena.

Pollak (1989) diz que “os sobreviventes dos campos de concentração voltaram à Alemanha e à Áustria silenciados” por um silêncio ligado à necessidade de encontrar um modo de viver com aqueles que, de perto ou de longe, assistiram à sua deportação. Nava não é nenhuma vítima do Holocausto, nem tampouco seu trauma possa se equiparar aos traumas vividos pelos deportados da Guerra. Seu longo silêncio, como já dito, deu-se pela espera do momento de testemunhar através das memórias, não fora uma forma de se esquivar de falar, mas falar na hora certa, do modo eficaz, do lugar de voz que se possa ouvir. Nava não é um subalterno, mas o lugar de voz constituído por Egon fala por e pelos subalternos: aquele ‘moço caído’ não é um vencido, não se trata de contar uma história dos vencidos, mas usar seu lugar dentro da obra para ressoar – e não representar, a voz dos tantos caídos na Revolução e que foram literalmente calados. As lembranças traumáticas dessa e de tantas outras passagens, dos mortos assassinados por uns poucos que queriam o poder a todo custo, do necrotério hospitalar repleto de corpos caídos esperaram, confinadas no silêncio, o momento propício para serem expressas e através das publicações das memórias permanecerem vivas para sempre.

O que Nava faz é uma negociação entre a memória coletiva (dos brasileiros) e a memória individual (do narrador / do autor). Essa negociação constitui os pontos de contato entre o que é narrado e a história. Ao trazer, de algum modo, as memórias dos excluídos, dos marginalizados, das minorias, há uma exaltação das maiorias subterrâneas e subalternas; as quais como parte minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial” – à história oficial. (POLLAK, 1989, p.4).

Nava fala porque o subalterno não tem como falar autonomamente, protagonizando sua visão dos fatos. Sua voz sempre poderá ser silenciada por mecanismos da elite ou maquinários ideológicos de subordinação. Isso porque, muitas vezes, os subalternos tornam-se uma presa fácil dos mecanismos de silenciamento produzidos pelos discursos políticos para sua própria legitimação. Os chamados “vencedores” da Revolução de 30 tiveram seus discursos incontestáveis, por muito tempo, pelo imaginário revolucionário e muitas análises fundiram a partir da memória histórica do vencedor. A voz do poder se apropriou da linguagem revolucionária e tomou para si o direito de dizer e definir o lugar da revolução na história e o lugar dos inimigos do regime tornando, ao mesmo tempo, o Estado como o único representante legítimo dos ideais nacionais. Nessa luta política e ideológica, era preciso derrotar e calar qualquer outra voz contrária, assegurar para si, através do discurso da revolução, o poder de voz e de vez nos destinos da história nacional.

O *Sonhador rolando escada abaixo varado de balas* é também um lugar de voz, das vozes silenciadas dos operários, donas-de-casa, professores e muitos outros – todos subalternos- que não “venceram” e não participaram daquela revolução de elite. Por isso ele *caía sem saber que caía e nem por quê caía*. O povo não sabia o que de fato estava acontecendo e nem o porquê. Segundo Montenegro (2003), a causa política principal para a revolução não era explicitada ao povo, pelo contrário, era encoberta. Na fala de muitos entrevistados, no texto de Montenegro, fica claro que o controle e a direção do movimento sempre estiveram sob a tutela das classes dominantes, mesmo com a participação dos tenentes. O movimento de 1930 não foi, na sua totalidade, um grito verdadeiramente popular, uma revolução que nascera a partir das vozes do povo e na qual as vozes do povo pudessem ecoar nos quatro cantos da nação. O que acontece é, segundo Decca (1994), um grupo político destituindo outro grupo político, ambos da elite. Isso é golpe e não revolução. Então, o que pode falar o *sonhador rolando escada abaixo varado de balas*? O que pode falar o subalterno? É o título deste subtópico. Nada. Ele não pode falar nada,

absolutamente nada, porque as vozes históricas que produzem o discurso político têm o seu lugar privilegiado no poder. Contudo, o lugar de voz, constituído na obra, pelo autor, infere as vozes dos sonhadores – todos subalternos. É o teor testemunhal de Egon que possibilita uma condição para que se faça inferências do que diz o subalterno – o povo - e do seu lugar naquela revolução, a saber, *caído, pesado no chão*.

Os sonhadores, um pobre moço que caía olhando para o ar, o que poderiam falar diante daquela disputa de poder por dois grupos poderosos e com o poder de voz? O que pode o povo ainda hoje? Sua voz é verdadeiramente ouvida e tem poder de agir sobre algo? É bem certo que não. As vozes do poder são, ainda hoje, capazes de ocultar a dimensão das classes populares e de criarem estratégias de dominação que apagam outras vozes, outras propostas políticas, e silencia os subalternos, o povo. Ao que parece, a Revolução de 30 é o lugar de voz dos chamados vencedores.

Como falar de identidade de um povo silenciado? A literatura é, pois, o campo de partilha para a indenização dessas vozes e onde as <sup>15</sup>**identidades**, outrora burladas, se (re)constroem. Através dos sete volumes das memórias de Nava, o leitor se depara com formas de indenização e testemunho de um povo subalterno cuja identidade é a própria diversidade, e estratégias literárias de lugares de voz para que esse possa falar e consiga ser ouvido. É a partir dessas articulações do autor, de seus manejos literários que o subalterno ocupa seu lugar de voz e é ouvido. Suas memórias apresentam-nos conflitos políticos e identidades em disputa, opondo grupos sociopolíticos diversos que se constroem a partir do outro como um fenômeno de referenciação. Há aí um certo esquema de objetivos, finalidades e conflitos, a saber; quem de fato detinha a verdadeira legitimidade de ser um “revolucionário”? As elites em disputa pelo poder? O povo/subalterno? O que diria esse subalterno? A sua própria história. A sua visão dos fatos, sua ótica dos acontecimentos e até sua participação direta ou indireta nos enredos históricos da nação. Nisso há o que Pollak chama de “trabalho de enquadramento da memória”: cada grupo político rememora e constrói a memória conforme interesses seus.

---

<sup>15</sup> Grifamos a palavra por entendermos que há, nela, a ideia de uma multiplicidade gigantesca, da qual não damos conta, pois o sujeito subalterno é “irremediavelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2014, p. 73)

Por exemplo; no contexto do mundo colonial e na sua produção, o subalterno não tem história, não fala e, conseqüentemente, tem sua identidade apagada – burlada. A história é sempre dita pelo colonizador europeu. No entanto, as vozes da América começaram, há décadas, a romper o silêncio e uma nova/antiga história começou a chegar aos nossos ouvidos. Ainda assim, urge ouvirmos as vozes e histórias de todos os subalternos: da mulher; do negro; da classe trabalhadora, dos prisioneiros, dos pacientes dos hospitais, dos sem-terra, sem-teto, do povo. Há identidades e alteridades em constante (re)construção que precisam ser ouvidas. Não há sociedade sem memórias, não há homogeneização.

Esse subalterno tem sua história, memória e voz. Ele também participa dos processos históricos do país. O que se pode ver nas memórias navianas são processos de ditos e não-ditos, da memória e do esquecimento, num Brasil, nos anos de 1930, caracterizados como um período de engajamento nacional em todas as dimensões sociais: política, religiosa, cultural e educacional, nos quais o povo esteve presente, mas nos bastidores do silêncio.

O “sonhador” e o “botequineiro” representam lugares diferentes de vozes que ressoam os dizeres e não-ditos de um mesmo subalterno. Sua voz ou seu silêncio nos falam do que, possivelmente, sentiram, se sabiam do que estava acontecendo, como puderam ou não reagir, que marcas o evento deixara neles e no país, de modo geral.

Nesse aspecto, entendemos que toda obra literária pode se constituir como um lugar de voz para aqueles que não podem assumir a voz e serem ouvidos. Daí, o seu teor testemunhal e intencional, de uma intenção política e o seu autor é aquele que tem o dever ético e político de libertar os demais homens. Liberdade é a condição de nadificação e de contingência, pela existência do outro, que interpela, desafia, incomoda, envolve, indeniza. Assim, as memórias nascem já engajadas na medida em que constroem uma figura do mundo (personagem) para problematizar decisões, discutir a questão moral e ética nas tramas imaginadas, isso porque todas as pessoas trazidas, pelo autor, para o texto memorialístico, transmudam-se em personagens, pela voz do narrador. Essas memórias assumem um lugar de espelho crítico, uma interpelação ao leitor, isto é, ao comunicar, desafia e interpela. O leitor está sempre na presença de um mundo, pelo qual ele está sendo desafiado e interrogado, mas esse contato com o mundo irreal é a possibilidade de ação e transformação do mundo real. Vimo-nos nas possibilidades de questionar e mudar a realidade em nossa volta, na condição mesmo de intervir no nosso meio, como um sujeito agente. Nava, ao

evocar a voz narrativa de José Egon e os lugares de voz, coloca o leitor nessa possibilidade de emancipação e direito de escolha.

O contrato de leitura se intensifica na medida em que o leitor tomará decisões de, também, contribuir com a obra. Para tanto, é fundamental acreditar que o autor tem uma relação íntima com as palavras. Ao tocá-las, tateá-las e apalpá-las cria com elas uma intimidade quase humana, mas ao conhecê-las, ao descobrir nelas essa “pequena luminosidade própria” é ele quem decide moldá-la desta ou de outra forma.

Estamos dizendo que Nava participa dessa condição diante da escrita, escolhe as formas dos signos e a escrita é para ele uma forma de estar no mundo e agir nele, isso é ato de linguagem e, como tal, se revela em ato político, estético, ético, indenizatório e testemunhal. Lembremo-nos de Deleuze, “toda obra comporta uma pluralidade de devires”, sendo assim, é impossível escrever sem sermos afetados pela escrita. Ao escrever, o autor, é seduzido pelo risco, pela busca pelo sentido da vida, pela busca pela força vital. Já dissemos que para Deleuze a literatura é uma saúde, é a cura para os males da humanidade e as memórias; para Nava, é o escape para fora das angústias e das patologias. O grande empreendimento literário, nas memórias, é “inventar” um povo que falta e que fala, é dá vida e voz a um povo mudo que vive no submundo social e é nessa condição que está a saúde, a possibilidade da potência de vida que é o devir-escritor e o devir-memorialista.

Nessa perspectiva, Pedro Nava, em seu devir-memorialista, escreve por esse povo que falta, esse povo menor que não teria voz em nenhuma outra parte do mundo, mas ganha possibilidade de vida, de voz, de saúde no espaço-mundo das memórias, da literatura. “A literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele” (DELEUZE, 1997). O memorialista faz falar toda a coletividade outrora silenciada; é a palavra da multidão invisível na Revolução de 1930. A multiplicidade de vozes que se dizem e se contradizem no interior do texto. Vozes que estão num constante devir, numa incompletude que se completa, ou não, na contradição delas mesmas e que têm nas memórias do autor a saúde para a sua enfermidade patológica e reconstrução de suas identidades burladas; vozes que encontram na voz da personagem Egon a potência de vida, vida negada outrora. “Falar a partir de ninguém” é fazer falar um, mas também outros, e, ainda, o próprio eu. É desdobramento de falares mudos porque foram silenciados outrora, mas que são, agora, audíveis nos ditos e não-ditos a partir



dos lugares de voz dentro da obra, e ter suas identidades continuamente (re)construídas.

A voz do narrador desdobrado é testemunha, naquele momento, como já dissemos, de um silenciamento imposto, capaz de calar vozes e histórias, mas não as memórias do autor e o seu sentimento angustiante, pois nunca tivera, antes, *tamanha sensação de solidão e impotência*, e ele sabia que, igual ao “sonhador”, dentro de algumas horas *começariam a morrer seus semelhantes, varridos pela corola concêntrica dos projetis cuspidos pelas metralhadoras*. O testemunho de que aquilo era uma “desordem” é mostrado na passagem quando Egon chega à Secretaria de Segurança de Belo Horizonte, logo após ter presenciado o “assassinato” do jovem, e se depara com alguns políticos discutindo os planos de reação da cidade ao Doze, sob a presidência de Cristiano Monteiro Machado. Ao redor, na mesa, políticos como Francisco Campos, Odilon Braga, Mário Brant, oficiais superiores da Força Pública, oficiais do Exército (tenentes que estavam em Minas disfarçados de profissionais civis). Fora até ali para dizer-lhes que a Santa Casa estava à disposição, com seus cirurgiões convocados e “inteiramente às ordens”, e presenciava aquele momento ímpar: *Enquanto o Teixeira lhe sussurrava as novidades o Egon não perdia de vista o chefe civil da Revolução, atentando em cada gesto seu naquela oportunidade histórica. Cristiano estava imponente de calma e frieza*. (GT, p.489). Saíra dali e levaria consigo, para sempre, o testemunho de que a “matança” começara. *Ele sabia pertinentemente dessa matança e não podia fazer nada...não havia força possível para parar*.

O narrador desdobrado, nesse momento, parece dizer-nos que tudo aquilo é terrível e não mudaria nada para o povo, na verdade, o povo ficara de fora como ficou em toda a história. Nada ia mudar. *O que estava se passando já começara meses antes e era uma resultante de bestas desencadeadas de há muito. E muitos outros não sabiam*. E continuariam sem saber, morreriam sem saber. Sem ar, Egon, acordara no outro dia, tinha o corpo tremendo, correu para a janela e observou o dia. *Será? que não vai haver nada e que se deu a rendição...o moço olhou avidamente para o céu unido e logo o sentiu vibrar a uma salva furiosa de metralhadoras que pareciam máquinas de costura gigantescas disparadas no dia Belo Horizonte*. (GT, p.494).

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir se institui numa árdua tarefa, haja vista que nada, absolutamente nada é conclusivo. Ainda mais quando se está diante de uma obra tão subjetiva como é as memórias e o trabalho é ainda mais complexo e simbólico quando se analisa um conjunto de volumes extremamente densos e insólitos. O conjunto dos sete volumes de memórias de Pedro da Silva Nava pode ser considerado a representação de um estilo literário completo e significativo. Há, possivelmente, um mundo de interpretações sobre **Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas** e as possibilidades mil de análise ficam abertas, visto que a obra não se esgota.

Por meio da perspectiva que comporta a **literatura**, a **memória** e a **cultura**, no que dizem respeito ao objeto entre a memória, o testemunho e a ética, buscamos investigar os traços da memória cruzados com a experiência testemunhal do autor e as formas de engajamento para traduzir as vozes sociais e a sua própria voz. Abordamos pelo aporte teórico que trata da concepção de memória individual e coletiva em contrapartida com a teoria da literatura de testemunho e as escritas de si, no intento de no entremeio delas apresentarmos a nossa posição teórica: **o desdobramento do eu como base para a criação e articulação dos lugares de voz**, a fim de apresentarmos uma ótica nossa acerca da obra, no que diz respeito ao modo como o autor se narra, fazendo-o de maneira deslocada, sempre se deslocando de si para o outro, constituindo o outro como um estendimento de si, convocando a voz do outro na sua própria voz numa configuração de uma narrativa do eu que narra desdobrado nos eus narrados. Assim, dividimos este trabalho em três capítulos que corroboram para sustentar a teoria do desdobramento e dos lugares de voz.

A primeira parte diz respeito ao primeiro desdobramento que o autor faz quando cria o narrador em primeira pessoa. Nele, apresenta-se um lugar de voz indagativa, altamente subjetiva e ensimesmada. É a voz que reivindica para si a condição de escritor memorialista e não de historiador, porque o memorialista não é um historiador, mas uma testemunha da história. Essa parte compõe todo o primeiro capítulo, Memórias e Escrituras navianas e nela apresentamos que esse desdobramento articula uma voz que espetaculariza o eu quando se questiona diante do espelho.

Toda a primeira parte da obra nos é posto um narrador de voz primeira, o mesmo aconteceu nos primeiros quatro volumes das memórias. Mesmo que em cada volume esse narrador se constitua com características e perfil diferentes, ainda é um

narrador de voz primeira e apenas um primeiro desdobramento. A partir da segunda parte da obra, que tem como cenário o início da Revolução de trinta, há o segundo e duplo desdobramento. O capítulo intitulado de *O branco e o marrom* nos apresenta um narrador que passa a falar do lugar da observação e Egon é, agora, o sujeito da ação, daí o duplo desdobramento.

Para evitar uma leitura confusa, foi preciso diferenciarmos escritor, autor e narrador. Nessa proposição, entendemos que mesmo sendo problemático afirmar que não importa quem fala, o autor nada mais é que a voz – ou vozes – espetacularizadas dentro da obra. Deixamos claro que a obra é o cenário onde o autor encena o drama vivido por ele, utilizando-se de uma voz narrativa para narrar um espetáculo de si mesmo, obviamente essa voz é uma configuração da sua própria voz, mas é um modo de dizer performatizado, é um lugar de voz construído, isso porque o escritor reconhece a impossibilidade de narrar a si de maneira completa e total. Daí que o drama que escreve é espetacularizado pela voz do narrador, e o autor é ao mesmo tempo que escreve aquele que também assiste, e nessa posição ele se distancia do escritor. Quer isto dizer que o autor narra enquanto assiste ou assiste enquanto atua, mas ele não é passivo à escrita, pelo contrário, ele se constitui esteticamente e eticamente enquanto escreve. A autoficção é pensada tanto no seu caráter estético quanto como discurso que interpela o conhecimento e é atravessado por relações de poder e, claro, nesse ínterim está a presença marcante do sujeito autor. Por isso, o autor como sujeito criador promove seu próprio estendimento, desdobrando-se em narradores distintos.

Essa primeira voz desdobrada nos anuncia, ainda, sobre a nostalgia e o saudosismo do autor, ao rememorar os passeios pelo bairro onde morava como uma metáfora da busca pelo tempo de outrora e pela glória em vida. A partir de um silêncio gritante, na ação da rememoração, ele vai trazendo de volta, pouco a pouco, nomes e rostos de amigos e familiares já mortos. Tudo é silêncio, todos foram silenciados pelo desgaste do tempo. Há, também, a metaforização da destruição de todo o Brasil. Há uma voz que grita! Um Brasil vai ficando para trás, outro Brasil vai surgindo e não há como recuperar o antigo. Coincidentemente, o país passava por profundas transformações políticas e não seria mais o mesmo. Há, então, uma visão extremamente pessimista por parte do narrador, talvez pela incerteza do futuro, incerteza do que nos esperaria, de como nos reergueríamos enquanto nação. A

demolição do caminho da Glória é também a própria demolição do corpo do autor, mas é também a demolição de um antigo Brasil.

Há tantos eus impregnados na casa, nos móveis, há tantas vozes que falam nos porta-retratos, nas ruas da Glória, nos prédios e lugares. Os espaços narrados também mostram a dor, a angústia, a solidão e a nostalgia de um Pedro Nava em conflito com seus eus, um homem em processo contínuo de desterritorialização de si para si mesmo e a voz que se narra e narra a paisagem do caminho assume uma complexidade, na qual promove um diálogo emergente do duelo simbólico entre o homem e as coisas narradas, nesse caso, os lugares percorridos pelo autor para se chegar ao alto da Glória configuram, nele e entre a literatura e a geografia, um processo de desterritorialização – não-lugar -. Nessa primeira parte, também mostramos como os processos de rememoração dos lugares configuram um status de geograficidade.

Há, nesse processo, um rompimento dos limites entre a ciência geográfica e a literatura. Ao se narrar nos lugares do bairro da Glória, o narrador estende-se de si e para si, e promove não apenas um encontro com a geografia, mas processos de agenciamentos que traduzem em geograficidade. Ao escrevê-las, ele se rever nas praças e ruas de outrora experimentando a catarse nostálgica do que sentira quando jovem ao percorrer tais espaços. Esses estão impregnados no autor e do autor. Não constituem, apenas, espaços geográficos fixos, mas espaços em movimentos na medida em que promovem o ir e vir do autor no tempo, nas sensações e sentimentos.

O lugar geográfico, o espaço narrado agencia-se em geograficidade, suas dimensões se conectam às dimensões da escrita narrativa do autor, na obra, tornando o espaço na obra um grande rizoma: as dimensões literárias se conectam às dimensões geográficas: literatura e geografia. Há uma poética nessa geograficidade que impulsiona o leitor a caminhar ao lado do narrador nas descidas e subidas, a ouvir a sua voz.

No segundo capítulo de nosso trabalho, apontamos o segundo desdobramento de voz. Nessa parte há a mudança de foco narrativo – da primeira para a terceira voz- e a criação estética de um protagonista. Chamamos essa mudança de foco de segundo desdobramento por entendermos que há, agora, um segundo estendimento de si, por parte do autor, um estendimento duplo pela criação, ao mesmo tempo, do protagonista José Egon, seu álter ego. É a partir do eu-outro desdobrado e da voz terceira constituída que o autor cria e articula lugares de voz para testemunhar,

justificando-se através de uma ética nova que prima pela despossessão do eu. Essa discussão, que diz respeito ao segundo desdobramento, compõe o segundo capítulo e toda a parte do terceiro.

O que observamos é que ao longo de toda narrativa memorialística, Nava vai criando e recriando, construindo e desconstruindo uma imagem de si – seja a que ele vê no espelho, seja a que ele quer que se veja no narrar a si mesmo -, e assumindo esta ou aquela voz para melhor falar do que é e do que viu; na ilusão consciente de disfarçar os ditos. Com essa finalidade, vai se desdobrando em vozes. Tais desdobramentos são o alicerce para a criação e articulação dos lugares de voz.

Não há uma só voz, assim como não há um só sujeito na escrita, mesmo as que se voltam para si, há uma destruição saudável de toda voz, de toda origem, de toda unilateralidade. Daí, não falarmos em um lugar, mas em lugares de voz. Porque o que há é desdobramentos de eus em outros, simulação de vozes, e vice e versa. Nava-autor constrói, esteticamente e ideologicamente, o Nava-narrador em primeira e em terceira pessoa. Ambos com o intuito estético, mas também ideológico, seja para se autoindagar / confessar, seja para se resguardar, seja para apresentar vozes subalternas. Neles, camufla as diversas vozes de si mesmo, mas também, de um povo subalterno, silenciado pela ideologia ditatorial.

Egon, como protagonista, é também o lugar de voz do próprio Nava numa outra configuração para falar, provendo ao leitor a audição de mais uma ótica de leitura, a visão de mais de uma perspectiva para atribuir a sua própria voz e compreensão da narração. Ele é, também, o resgatador do submundo, dos tantos dizeres não-ditos e marginalizados, é para ele que se desdobra a voz do segundo narrador e essa voz pode ressoar a de tantos que não puderam falar, que estiveram, de algum modo, à margem das decisões que envolveram o levante revolucionário de 1930.

Para não sofrer prováveis rebordosas, e efeitos ditatoriais que emanavam na época, o autor se mascara duplamente ou se desdobra duplamente: antes, o narrador de primeira pessoa, agora, o narrador de terceira e o protagonista.

Quando Nava-autor elege um protagonista como José Egon – jovem médico – para reviver as vivências do jovem médico Pedro Nava, ele está implicitamente desenvolvendo uma estratégia para que o leitor venha ter uma “verdadeira” imagem dos acontecimentos. Semelhantemente, a voz narrativa de terceira também aponta

para um ponto de vista. É através desse ponto de vista, que o autor faz calar ou falar, revela qualidades ou defeitos e dá ao leitor possibilidades de leituras outras.

A voz de Egon desterritorializa a voz do narrador e a de Pedro Nava, encadeando essa com as diversas vozes daqueles que estiveram à margem do social. Num movimento não-linear, isto é, parte-se das vozes outras para a voz primeira e vice-e-versa, num processo intenso e contínuo de desdobramento duplo. Entendemos que esse desdobramento duplo é a base de apoio e articulação aos lugares de voz, os quais permeiam o entre-lugar, pois não tiveram lugar definido no campo da história. Foram subjugadas e silenciadas pela elite dominante, numa relação de poder.

É esse entre-lugar no texto memorialístico naviano, por exemplo, o não-lugar; por muitas vezes negado ao longo da história da nossa literatura, mas sempre presente no silêncio dos esquecidos e subalternos: negros, prostitutas, homoafetivos, entre outros, e que constituem o projeto cultural do autor de mostrar aos brasileiros um povo silenciado, o Brasil diverso, a verdadeira Nação. Em *Galo das Trevas* é possível percebermos os discursos das “patologias sociais”, das vozes mudas dos que ficaram à margem do clássico literário. Há uma efervescência contínua de discursos por vezes silenciados, outros interrompidos; mas que essencialmente inferem produção de sentido(s), produção literária, produção cultural. Há, também, um modo de falar, a partir de Egon, que parece reforçar a voz do narrador, principalmente acerca do que se chamou de Revolução.

O que se pode perceber é que é no desdobramento duplo em Egon que o não-lugar emerge, e dele as vozes e os discursos ressoam como algo que resiste ao discurso hegemônico e purista, e quebra com a ideologia da predeterminação e da territorialidade.

Reforçamos, emblematicamente, que com o desdobramento de si em outros, Nava cria também uma nova ética para si, com a qual justifica seus modos de construção narrativa: Pedro Nava transgrede, mas há nessa transgressão uma ética nova, numa concepção de ética que passa pela concepção de sujeito incompleto, diverso, transgressor e em constante reconstrução: a ética da despossessão de si. As memórias literárias, as memórias navianas, são textos independentes de *subjetividades prontas* e de sujeitos finitos, haja vista que elas são um campo de conflitos. É necessário um despossuir de si para voltar a si, ou emprestar sua voz a outro. Aqui, se constitui o dialogismo e não o simples diálogo, este é intencionalidade puramente, aquele é estar-fora-de-si e voltar-a-si afetado por outrem. Pedro Nava

constitui uma inconclusão de outras vozes. Inconclusão porque nelas se juntam as vozes de todos. Cria-se, assim, uma nova concepção de normas, e, conseqüentemente, um novo sujeito ético. Isso se dá porque na narrativa de Nava-Egon é que o autor, ao perceber a incompletude e impossibilidade de narrar a si mesmo num momento tão cruel da nossa história, momento que põe em indagação uma ética que autoriza as instituições governamentais a tirarem a vida de um cidadão, tenta driblar a linguagem instituindo um narrador não convencional às escritas de si e um protagonista como seu álter ego. O medo e o terror daquela situação interpelam o autor ao desdobramento duplo de si mesmo em outros, criando esteticamente uma estrutura narrativa para assumir a sua voz.

Entretanto, vimos também, que ao criar Egon, Nava não escapa a si mesmo, à sua própria voz, e, ao mesmo tempo, traz o outrem para uma relação íntima e intrínseca. Ele promove um cenário para o compartilhar de outras vozes com a sua, e *na sua*. A partir daí, o próximo passo foi estabelecer lugares de voz para o ressoar das vozes sociais e subalternas, não de modo representativo, mas buscando promover que elas de fato falem.

Dissemos que há um teor testemunhal na obra e só existe porque há uma intenção por parte do autor para fazê-lo. Na primeira parte da obra, o narrador é a voz que testemunha da ruína e degradação das vias, dos prédios, da paisagem, ele também testemunha da própria dor, solidão e da morte. Seus monólogos longos e profundos levam ao leitor um testemunho de todos os homens que vivem a solidão no final de suas vidas e que olham para o passado com extrema nostalgia. A narrativa nessa parte é quase sempre recheada de uma voz pronta para testemunhar de algo importante. Mas o teor testemunhal se intensifica nos capítulos da segunda parte, quando os traumas recorrentes do período revolucionário interpelam as memórias do autor. A voz que testemunha do outro só o faz porque se reconhece no trauma dele: a dor, a solidão e o evento traumático são também seus.

*Galo das Trevas* não se configura em uma literatura de testemunho, mas as memórias evocadas pelo autor são memórias que testemunham, as vozes assumidas pelo narrador e pelo protagonista são vozes que testemunham do trauma. Mais uma vez explicitamos que entendemos o trauma, não apenas como as grandes tragédias que assolam o homem, mas também, com as pequenas agruras que permeiam a alma e que, muitas vezes, permanecem por toda a vida.



Assim como testemunham, os lugares de voz também apontam visões distintas do acontecimento para que o leitor tenha um leque de possibilidades de leitura. É a partir dos lugares de voz que se tem uma visão ideológica distinta do acontecimento. As elites políticas ligadas ao então presidente, ou a Luiz Carlos Prestes, e as ligadas ao gaúcho Getúlio Vargas terão discursos diferentes quando da rememoração do fato, são vozes distintas a partir da formação ideológica que ocupam, a partir do lugar de voz que as constituem. Mas onde está a voz do povo, do subalterno? Vimos que o povo fora silenciado, não fora sua voz que promoveu o levante, isso porque quase sempre as vozes da elite estabelecem os modos de participação popular, silenciando ou exaltando ao modo que lhe interessar. É a elite dominante que determina os discursos que permeiam a história oficial.

É, entretanto, nas dimensões da literatura que se pode averiguar os liames de uma outra história não contada, não dita, não oficial. Os fatos históricos que desencadearam a Revolução são descritos de maneira relatorial nos livros de História, nos documentos históricos; contudo, nas memórias, o autor dá voz e faz ressoar as vozes que não são relatadas no texto histórico. Nesse ínterim, Literatura e História se conectam de forma rizomática. Apontamos, assim, que o processo de historicidade apresenta semelhanças de construção com o da geograficidade; a saber, não importa onde começa a história e onde termina a literatura e, nem tampouco, o leitor é intimado a escolher entre elas.

Conforme os desdobramentos vão sendo desenvolvidos, os lugares de voz vão sendo apresentados:

O primeiro lugar de voz a ser criado é o **silêncio**. Este é também um lugar de voz, lugar de resistência da memória, lugar onde a memória dominada ou o discurso silenciado faz-se “verdade”. É no silêncio que os não-ditos tornam dizíveis, assim, entendemos que não é, apenas, um mero silêncio por esquecimento ou fruto do trauma vivido que impossibilita a vítima de falar; mas um silêncio gerado pelo silenciamento ideológico, intencional de uma elite dominante sobre um povo dominado. Há, na obra, a manifestação de duas formas de silêncio, mas é o silêncio em forma de silenciamento que se apresenta como um lugar de voz, pois este tem a ver com os não-ditos, implícitos e subentendidos que inferem dizeres. Este silêncio como lugar difere daquele que se observa na primeira parte da obra, constituído como a ausência de som, mas que também pode pronunciar os falares das coisas (objetos,

paredes, paisagens). Aqui, é não-dito, é processo ideológico de silenciamento, é também lugar de voz – lugar de onde se é possível falar.

Este primeiro lugar de voz que Nava estabelece faz emergir a voz de subalternos numa forma implícita e mascarada de se dizer o não dito. Falar no silêncio é fazer falar, de um lugar de voz negado antes, não apenas um ou dois, mas uma multidão cuja identidade foi burlada. Por trás das coisas mudas e dos não-ditos há a marca de algo que não está claramente posto, falas que não estão claramente ditas e é por não poder dizer de outro modo e nem parar de falar que o silêncio se constitui como um lugar de fala.

Constatamos que o leitor também é afetado por esse lugar de silêncio. Ele vive a angústia da espera e da pausa, antecipando os possíveis acontecimentos e num silêncio que também fala, embora o lugar de voz do leitor, nesse silêncio, constitua-se um lugar diferente do dos não-ditos na obra. Este silêncio, aqui, o do leitor, é o silêncio preenchido pelas hipóteses do que virá, mas também, da produção de leitura dos subentendidos e pressupostos que possam ocupar o silenciamento inferido. Nesse ínterim, observamos que leitor e narrador (autor) são afetados de formas diferentes pelo mesmo silêncio e que a estratégia de Nava é capaz de trazer à tona inferências de vozes subalternizadas e colocar diante do leitor a decisão de inferir sobre elas.

Outra maneira que o autor estabelece para trazer testemunhos e falares ignorados e silenciados é a partir do lugar de voz de uma personagem secundária, ou, aparentemente, de menor valor. É o segundo lugar de voz criado.

A partir do lugar de voz de Pedro Sousa, uma personagem aparentemente sem muita importância na obra, um “botequineiro” que é mencionado quase no final do capítulo, é possível inferir vozes de tantos outros subalternos. Esse lugar de voz estabelece conexão com todos aqueles que ficaram à margem do que de fato acontecia nos bastidores do poder das elites que brigavam entre si. Nele, também, constata-se a apresentação de dois brasis: um primeiro, que ficou para trás e que configurava as oligarquias da Velha República, e outro que começaria a partir de então. O lugar de voz do “botequineiro” também inferi vozes que apontam para dois mundos de pessoas: um que toma as decisões importantes, políticas e que não muda a vida de pessoas como ele. Esse primeiro mundo é o dos que, numa dada circunstância de poder, domina e dita a memória histórica ao seu favor, promovendo processos de apagamento de toda uma outra história, e apresenta apenas a sua

versão dos fatos, a versão dos que “venceram”. Há também, nesse lugar de voz, a voz do povo, na verdade, de um povo brasileiro esquecido, “vencido, silenciado, para o qual “nada ia mudar” naquela revolução, naquela “desorde”.

O lugar de voz de uma personagem menor pode apresentar uma multiplicidade de vozes partilhando, e testemunham da opinião de alguns tantos brasileiros, para os quais a revolução não acrescentaria absolutamente nada em suas vidas, mas também mostra a ótica de uma elite que não se importava (nunca se importou) com a vida dos tantos “Pedros” brasileiros.

Nava entende que é preciso constituir lugar para a enunciação de vozes, não basta promover os desdobramentos apenas. Os silêncios e o botequineiro são lugares construídos para os ditos e não-ditos de um mundo emudecido pelas ideologias elitistas, para ressoar ao leitor os falares e as memórias desse mundo menor. É o narrador quem valida os lugares de voz criados pelo autor: utilizando-se de um vasto campo de falares rememorados que fomentam argumentos de valor.

Por fim, a terceira forma de ressoar outras vozes é a partir do protagonista. Nava elege Egon como outro lugar de voz, de uma voz implícita e acanhada, mas perceptível. Egon é ao mesmo tempo um desdobramento do autor e um lugar de voz dentro da obra. É dele e nele que o segundo narrador articula os demais lugares de voz.

Assim, a partir do partilhamento de vozes, as quais emergem de cada lugar de voz estabelecido no texto, o autor vai apresentando ao leitor diversas percepções acerca da Revolução de 30. Como cada lugar de voz apresenta a sua visão acerca desse período revolucionário que vivera o Brasil, propondo ao leitor que tire as suas conclusões de acordo com as inferências de leituras que pode fazer. Neles também se infere a não participação popular no processo revolucionário, a ausência da voz do povo. A esse só é possível falar pelos lugares de voz construídos. Todas as vozes são validadas pelo narrador desdobrado nos lugares de voz estabelecidos.

Decerto que esses lugares não estão aleatoriamente dentro da obra, eles não foram colocados lá à toa. Cada lugar de voz cria uma identidade das contradições, identidades diversas e contrárias estão presentes nas vozes que se dizem e se contradizem, que se calam e que são caladas. Todas estão num movimento de contradição, como uma identidade no devir da contradição e numa impressão de fragmento. É nesse espaço não linear que se estabelece a unidade identitária, uma construção simbólica da identidade do subalterno e da identidade nacional. Dizemos

que essas identidades são construídas e (re)construídas no espaço dialógico de vozes, que são as memórias, e nos lugares de voz distribuídos dentro do texto, os quais pressupõem a ética que Nava usa para fazer vir à tona, do submundo, as vozes de um povo subalterno e silenciado. Lugares que carregam falas mudas e que nos contam a história de uma gente que foi esquecida no entorno da revolução de 30.

Esse subalterno é o mesmo que experimentou os processos duros da colonização, mesmo não se podendo generalizar suas formações enquanto povo, enquanto nação, percebemos formas diversas de silenciamento. Contudo, novas e antigas vozes podem, hoje, ser ouvidas através de diversos mecanismos, e *Galo das Trevas* pode, sem dúvida, constituir-se num devir fundamental para o ressoar das vozes de um povo silenciado pelos processos de colonização, e como forma de indenização identitária.

É importante, mais uma vez, explicitarmos quem é o subalterno para nós; é todos os grupos marginalizados e oprimidos, os quais não tiveram voz, ao longo da história. Suas vozes implícitas, nos lugares de voz, inferem a condição de silenciamento dos grupos sociais e políticos que participaram do processo revolucionário ativamente ou excluídos, ditando falares ou silenciados. Elas podem representar todos os “vencidos” silenciados, como também, os “vencedores” que entraram para a memória da história oficial.

Pedro Nava é o estrategista e o articulador dessas vozes dentro do mundo da obra. Ele arma e utiliza dos recursos estéticos – como o desdobramento da voz narrativa, da primeira para a segunda parte da obra – para deixar falar a voz do submisso, do silenciado, do subalterno. Esse cenário é o campo dialógico e polifônico, não somente por apresentar vozes que participam de uma relação dialógica, mas também, porque elas são representações ideológicas, sociais e políticas, pois há uma partilha que sustenta o lugar do qual elas ressoam. No campo dialógico só se é possível falar de um lugar de voz, não um lugar que determina o modo de fala, mas o lugar histórico, político e socialmente construído para fazer ressoar. Daí vem a tese de que o autor constrói determinados lugares dentro da obra para fazer falar aquele que fora silenciado.

Entenda-se, por fim; não só é necessário ter voz para falar, ter o que dizer; mas é fundamental ter um lugar pelo qual se é possível enunciar, um lugar do qual se pode falar e ser ouvido. A voz de Nava e seu testemunho são, de certa maneira, castrados pelos ruídos de uma censura nada ética, mas ele encontra uma maneira de falar, de

testemunhar e de se fazer ouvir: as memórias. E nas memórias, ele estabelece lugares para o ressoar de sua voz e de vozes de subalternos, outrora impedidos de falar. É nesses lugares de voz que se estabelece uma indenização identitária do subalterno.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ACHARD, Pierre. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGUIAR, Joaquim Alves. **Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava**. São Paulo: Editora da Universidade/ FAPESP, 1998.
- AHMAD, Aijaz. **A Retórica da Alteridade de Jameson e a Alegoria Nacional**. (Trad.) João Moura Jr. Revista Social Text, nº 17, pp. 65-88, 1987.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Moderna, 2004.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Pedro Nava a partir do Nome**. In. NAVA, Pedro. Balão Cativo: memórias 2. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- ANDRADE, Mário de. **Correspondente Contumaz: cartas de Pedro Nava, 1925-1944**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Edição preparada por Fernando Rocha Pires)
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- AVELLAR, José C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. (org.). **Antologia dos Poetas Bissexto Contemporâneos**. 2ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1965.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. e notas Paulo Bezerra, 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BASTOS, Dilza Ramos. **Pedro Nava no Acervo Bibliográfico da Casa Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Ministério da Cultura. Papeis Avulsos 46, 2003.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Memória e Vida**: textos escolhidos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIM, Walter. **Discursos interrompidos I**. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- BINES, Rosana Kobel. **Infância, palavra de risco**. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escritas da violência. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de aut0-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BUENO, Antônio Sérgio. **Vísceras da memória**: uma leitura da obra de Pedro Nava. (Tese de Doutorado) Faculdade de Letras da UFMG, 1994.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CANDIDO, Antônio. **A Revolução de 1930 e a Cultura**. In: A Educação pela noite e outros ensaios. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANÇADO, José Maria. **Memórias Videntes do Brasil**: a obra de Pedro Nava. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2003.
- CAVALCANTI, Paulo. **O caso eu conto como o caso foi**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CYTRYNOWICZ, Roney. **O Silêncio do sobrevivente**: diálogos e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CURY, Cláudia Engler. **Abrindo o baú de memórias**: políticas culturais no Brasil – subsídios para construções de brasilidade (1930-1990). João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- DECCA, Edgar de. **1930 – O silêncio dos vencidos**: memória, história e revolução. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: 34, 1997.



- \_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. São Paulo: 34, 1995.
- DISCINI, Norma. **Ethos e Estilo**. In: MOTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (org.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- DOSSE, François. **A História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographie/verité/psychanalyse Dans Autobiographiques**: de Corneille à Sarte. Paris: Puff, 1988.
- FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**: História e Historiografia. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- \_\_\_\_\_. **O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, 1977. T. III, v. 2, p. 425
- FERREIRA, Marieta de Moraes e PINTO, Surama Condé Sá. **A crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006 – 26F.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A Literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo, Loyola, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Estratégia, Poder-Saber**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico e a revolução molecular**. In: **Revolução Molecular**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- GINZBURG, Jaime. **Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). **O Testemunho na literatura – representações de genocídios, ditadura e outras violências**. Vitória: Edufes, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Da Diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. Perspectiva, 2007.

- HOLANDA, Gastão. **O escritor e seu alter-ego**. O Globo, 24/04/1981.
- INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (org.). **Discurso, Memória, Identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2006.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- KAZ, Stela. **Uma leitura sensorial de Pedro Nava**. Fundação Casa de Rui Barbosa. [www.casaderuibarbosa.gov.br](http://www.casaderuibarbosa.gov.br)
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, Escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e Ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Lenina Lopes Soares. **Narrativas do Brasil nas memórias de Pedro Nava**. (Tese de Doutorado). Nata, RN, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de, LAGUARDIA, Adelaine e MARTINS, Anderson Bastos. (ORGs). **Figurações do íntimo: ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- \_\_\_\_\_. **Novas Tendências em Análise de Discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas-SP: Pontes Editores, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Gênese dos Discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção Leitura e Crítica)
- MARIANI, B. **O Comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)**. Tese de Doutorado. Campinas: IEL / UNICAMP, 1996.
- MARTON, Scarlett. **Nietzsche: a transvaloração dos valores**. São Paulo: Moderna, 1993 (Coleção Logos)

- MOISÉ, Massaud. **A Criação literária: poesia**. 16<sup>o</sup> Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998
- MONTENEGRO, Antonio Torres. **Os esconderijos da memória**. In: História oral e memória: a cultura popular revisitada. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- NAVA, Pedro. **Baú de Ossos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NAVA, Pedro. **Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Capítulos da História da Medicina no Brasil**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial: Londrina, PR: Eduel, São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Território de Epidauro**. 2ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Giordano, 2003.
- NAVA, Pedro. In. ANDRADE, Mário de. **Correspondente Contumaz: cartas de Pedro Nava, 1924-1944**. (Edição preparada por Fernando Rocha Peres). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Les Lieux de mémoire. I La République. Paris: Gallinard, 1984.
- ORLANDI, E. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORTIZ, Renato. **Trajetos e Memórias**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- OSAKABE. Haqira. **Fernando Pessoa: entre almas e estrelas**. Editado por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2013
- PANDOLFI, Dulce Chaves. **Os anos de 1930: as incertezas do regime**. In: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- PÊCHAUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.
- PENIDO, Paulo. **Pedro Nava: o bicho Urucutum**. Seleção de textos e desenhos. São Paulo: Ateliê Editorial / Giordano, 1998.
- POLLAK, Michel. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. (artigo). Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989/3

- \_\_\_\_\_. **Memória e Identidade social**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol.5, n. 10, pp. 200-212, 1992.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Vol. 1. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **As duas formas da palavra muda**. In O inconsciente Estético. São Paulo: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMFMartinsfontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **La Palabra Muda: ensayos sobre las contradicciones de la literatura**. (Trad.) Cecília González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- RICOEUR, Paul. **A Função Hermenêutica do Distanciamento**. In: Interpretação e Ideologias. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa / Portugal: Edições 70, 1976.
- \_\_\_\_\_. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa: o tempo narrado**. São Paulo: Wmfmartinsfontes, 2016
- ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, os esquecimentos: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Unesp, 2010.
- SADA, M. **A filosofia na alcova**. Trad. Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- SANTA ROSA, Virgínio. **O sentido do tenentismo**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- SANTIAGO, Silvano. **O Entre-lugar do discurso latino-americano**. In: Uma Literatura dos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** São Paulo: Ática, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Existencialismo é um humano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e Trauma: um novo paradigma**. In: O local da diferença. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento**. In: História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

- \_\_\_\_\_. **O Testemunho: entre a ficção e o “Real”**. In: História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2007.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação Histórica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Pedro Nava, o risco da memória**. Juiz de Fora (MG): FUNALTA, Edições, 2004.
- \_\_\_\_\_. Pedro Nava 1903-1984: **Trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SOUZA, Pedro de. **O esquecimento como condição da memória: a identidade em desabamento no ato do dizer**. In: INDURSKY, Freda. Discurso, Memória, Identidade. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- TRESPACH, Rodrigo. **A Revolução de 1930: o conflito que mudou o Brasil**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.
- VASCONCELOS, Eliane. (org.) **Inventário do Arquivo Pedro Nava**. Rio de Janeiro: FCRB, 2001.
- VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

## ENTREVISTAS DE PEDRO NAVA

*Ele & Ela*, nov. 1977 (concedida a Ricardo Azambuja Arnt)

Entrevista à Folha, disponível em:  
[http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim\\_15mai1984.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_15mai1984.htm)

## SITES CONSULTADOS

<http://pedronava.clientes.tecnopop.com.br>

[www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)

[www.casaruibarbosa.gov.br/pedronava/bio\\_pintor.php](http://www.casaruibarbosa.gov.br/pedronava/bio_pintor.php)

<http://btdt.ibet.br>

[www.escritas-org/pt/t/11694/alcazar](http://www.escritas-org/pt/t/11694/alcazar)

[www.escritas-org/pt/t/11698/se-eu-soubesse-brincar](http://www.escritas-org/pt/t/11698/se-eu-soubesse-brincar)

[www.jornaldepoesia.jr.br/pna.html](http://www.jornaldepoesia.jr.br/pna.html)

## ANEXO - Defunto

Quando morto estiver meu corpo,  
Evitem os inúteis disfarces,  
Os disfarces com que os vivos,  
Só por piedade consigo,  
Procuram apagar no Morto  
O grande castigo da Morte.

Não quero caixão de verniz  
Nem os ramalhetes distintos,  
Os superfinos candelabros  
E as discretas decorações.

Quero a morte com mau-gosto!

Dêem-me coroas de pano.  
Dêem-me as flores de roxo pano,  
Angustiosas flores de pano,  
Enormes coroas maciças,  
Como enormes salva-vidas,  
Com fitas negras pendentes.

E descubram bem minha cara:  
Que a vejam bem os amigos.  
Que não a esqueçam os amigos.  
Que ela ponha nos seus espíritos



A incerteza, o pavor, o pasmo.  
E a cada um leve bem nítida  
A idéia da própria morte.

Descubram bem esta cara!

Descubram bem estas mãos.  
Não se esqueçam destas mãos!  
Meus amigos, olhem as mãos!  
Onde andaram, que fizeram,  
Em que sexos demoraram  
Seus sabidos quirodáctilos?

Foram nelas esboçados  
Todos os gestos malditos:  
Até os furtos fracassados  
E interrompidos assassinatos.

— Meus amigos! olhem as mãos  
Que mentiram às vossas mãos...  
Não se esqueçam! Elas fugiram  
Da suprema purificação  
Dos possíveis suicídios.

— Meus amigos, olhem as mãos!  
As minhas e as vossas mãos!

Descubram bem minhas mãos!

Descubram todo o meu corpo.

Exibam todo o meu corpo,

E até mesmo do meu corpo

As partes excomungadas,

As sujas partes sem perdão.

— Meus amigos, olhem as partes...

Fujam das partes,

Das punitivas, malditas partes ...

E, eu quero a morte nua e crua,

Terrífica e habitual,

Com o seu velório habitual.

— Ah! o seu velório habitual!

Não me envolvam em lençol:

A franciscana humildade

Bem sabeis que não se casa

Com meu amor da Carne,

Com meu apego ao Mundo.

E quero ir de casimira:

De jaquetão com debrum,

Calça listrada, plastron...

E os mais altos colarinhos.

Dêem-me um terno de Ministro

Ou roupa nova de noivo ...

E assim Solene e sinistro,

Quero ser um tal defunto,

Um morto tão acabado,

Tão aflitivo e pungente,

Que sua lembrança envenene

O que resta aos amigos

De vida sem minha vida.

— Meus, amigos, lembrem de mim.

Se não de mim, deste morto,

Deste pobre terrível morto

Que vai se deitar para sempre

Calçando sapatos novos!

Que se vai como se vão

Os penetras escorraçados,

As prostitutas recusadas,

Os amantes despedidos,

Como os que saem enxotados

E tornariam sem brio

A qualquer gesto de chamada.

Meus amigos, tenham pena,

Senão do morto, ao menos  
Dos dois sapatos do morto!  
Dos seus incríveis, patéticos  
Sapatos pretos de verniz.  
Olhem bem estes sapatos,  
E olhai os vossos também.

**ANEXO - <sup>16</sup>Alcazar**

Para Rachel de Queiroz

Rosa de neve,  
estrela expandida  
no fim da noite!  
Estrela perdida  
que tremes no alto  
das chapas de vidro  
do céu cristalino!  
Surges discreta  
como os ladrões...

A luz que enlouquece  
vem das espiras

---

<sup>16</sup> In: BANDEIRA, Manuel. Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1964. p.185-18

que riscam no ar  
as cores agudas  
do teu espectro!

Tua luz se insinua  
nos olhos dos doidos.

— És tu que te infiltras  
nas lágrimas turvas  
que empastam a cara  
dos bêbedos tristes.

— És tu que lampejas  
no mar que se fecha  
ao baque cadente  
do corpo silente  
dos suicidas.

Como és única e clara  
quando cintilas  
na franja escura  
que o dia dilui,  
— no límpido instante  
em que te exorbitas  
e logo te esvais:  
Brilhas tão pouco  
no fim da noite

— ciclo irisado,  
rosa expandida!  
Brilhas tão pouco  
que mal consigo...  
captar teu lume  
num breve segundo  
de lucidez,  
que presto deslumbra  
e também desmaia  
como luz perdida  
no fim da noite.