

La hora y la ocasión de Pedro Nava



JOAQUIM ALVES DE AGUIAR

1

Pedro Nava era prácticamente un viejo, lindaba los 65 años, cuando dio inicio, en febrero de 1968, a la elaboración de sus *Memórias*. No deja de sorprender que en una época de crisis agudas en el panorama político y cultural del país, que en una época de notables transformaciones y de vanguardias, un médico, ya casi fuera de actividad, se encerrara en su departamento para escribir una obra volcada, esencialmente, a la reconstrucción del pasado. Por su parte, una época de exaltación del *poder joven*, de endiosamiento de los medios de comunicación, de la moda y de la técnica, se preparaba para recibir, y con gran entusiasmo, la obra de un hombre lleno de nostalgia por las cosas pasadas. Algo había en ella para despertar el interés que despertó. Al lanzar sus *Memórias*, Nava se volvió en seguida un *best-seller*. A cada volumen publicado, su nombre iba a la lista de los más vendidos. Ciertamente, su modo de reconstruir el tiempo, en un estilo exuberante, refinado, divertido y por demás envolvente, fue decisivo para el éxito de la obra frente al público y frente a la crítica también.

Antes de las *Memórias*, Nava era más una personalidad literaria que un escritor propiamente dicho. Había participado en el Movimiento Vanguardista¹ en Minas Gerais, en calidad de autor de algunos poemas y de fundador, al lado de su amigo Carlos Drummond de Andrade y otros, de *A Revista*, principal órgano de divulgación de las nuevas ideas estéticas que, desde Sao Paulo, dieron vida a la década de los veinte y cambiaron sustancialmente la prosa y la poesía brasileñas. Formado en aquella generación, disfrutando del vigor físico e intelectual de sus veintitantos años, Nava tenía varios atributos para convertirse en un escritor del vanguardismo. Entre tanto, pasaron los años veinte, treinta y los subsecuentes sin que el futuro autor de

las *Memórias* hubiera presentado una obra relevante. En el círculo vanguardista, Nava acabó ocupando una posición secundaria, cultivando más las relaciones de amistad con sus contemporáneos que la misma creación. De no ser por la producción tardía, el escritor habría purgado la vida entera el papel de coadyuvante, sin mayor expresión de la escena cultural brasileña que se instaló a partir de entonces.

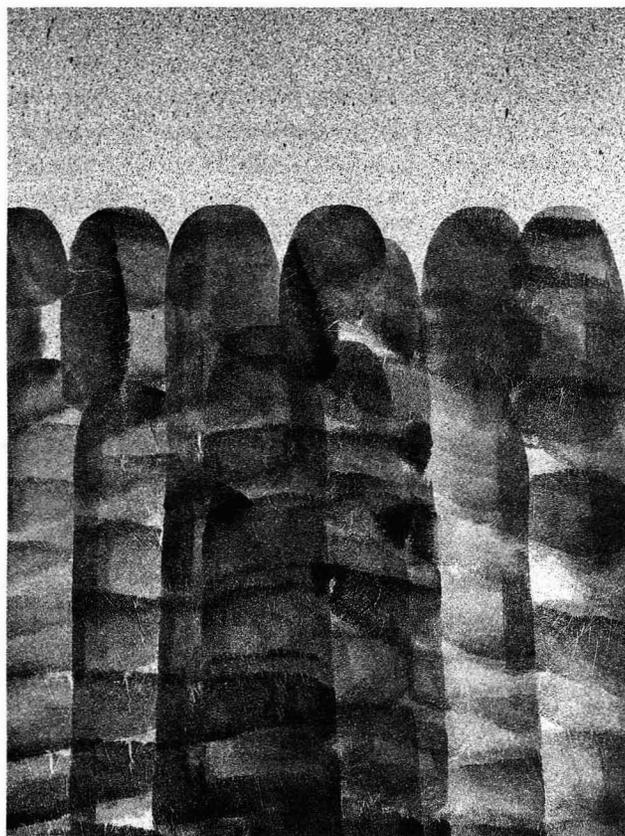
Pero mientras se dedicaba a los amigos, Nava leía bastante, a los franceses sobre todo, por influencia de Aníbal Machado, otro importante prosador minero que Nava conoció, en Belo Horizonte, en el pasaje de 1921 a 1922. Leía, también, a Mário de Andrade y a los vanguardistas; a Euclides de Cunha y a otros escritores que se sumaron a un repertorio, para ese entonces, ya bastante amplio. Un repertorio que venía de las humanidades aprendidas en el Colegio Pedro II de Río de Janeiro, donde Nava estudió y que, en su época, era el más célebre centro educativo del país así como del gusto por la lectura asimilado en la convivencia con parte de su familia. El Grupo do Estrela, como eran llamados los jóvenes del vanguardismo minero, que se reunían para conversar y divertirse en el Café Estrela de Belo Horizonte, con su vivacidad intelectual y bohemia, contribuía a aumentar el interés del joven escritor por ciertos autores y libros. Joven escritor que también se ejercitaba en el dibujo y en la pintura, mientras frecuentaba las clases de la facultad de medicina local. Los años veinte fueron, así, fundamentales para Pedro Nava. En ellos se forman el hombre, el profesional médico y el artista marcado por la experiencia vanguardista.

En la década de los treinta, Nava se retiró del escenario de las letras para dedicarse casi exclusivamente a la medicina. Era como si estuviera aguardando su hora y su ocasión, como si fuera necesario madurar alguna cosa, antes de entregarse con pasión a la literatura. El tiempo sería el gran aliado del escritor que aún germinaba dentro de él. Ni la poesía, que Nava practicó esporádicamente, ni la pintura, que a veces le rindió elogios, ni la medicina, a la que se dedicó en cuerpo y

¹ Modernista en el original, pero en Brasil modernismo designa al movimiento vanguardista que se inició en la segunda década de este siglo. En lo sucesivo, seguirá esta misma traducción de modernismo. [N. de T.]

alma, le darían la notoriedad que su talento merecía. Su camino era el de la prosa, no la de la novela, del cuento o de la novela corta, sino la del memorialismo. Escribiendo sus memorias, el coadyuvante vanguardista encontraría, así, su género de expresión y, con él, saltaría, de la noche a la mañana, de los bastidores al palco de la escena literaria brasileña contemporánea.

En efecto, para Nava el memorialismo le venía como anillo al dedo. A través de él, sería posible recuperar todo el tiempo, sólo en apariencia perdido, y, de este modo, ocupar el lugar que para él estaba reservado desde los años veinte. Este aspecto da a la figura del escritor un carácter muy peculiar. Al contrario de aquellos que escribieron sus memorias para contar los éxitos de la vida vuelta célebre, Nava es un escritor que se consagra justamente en el género que abraza: en ninguna otra forma de expresión artística demostró tanto vigor y talento como en sus



Memórias. Consciente, tal vez, de que su materia primordial sería la vida misma, Nava parecía esperar su momento sabiendo que era necesario primero vivir para después narrar.

2

Las *Memórias* de Nava empiezan a publicarse en 1972, con el lanzamiento de *Bau de Ossos*. En sus dos primeras ediciones, el libro vendió cerca de veinte mil ejemplares, cifra notable en un mercado editorial tradicionalmente raquítrico como el brasileño. Celebrado por el público y exaltado por la crítica, *Bau de Ossos* abrió camino al segundo volumen, *Balão Cativo*, que

salió en seguida, en 1973. Nuevamente unidos, el público y la crítica, con un mismo aplauso, esperaban el tercer volumen, *Chão de Ferro*, que apareció en 1976. Dos años más tarde sería la ocasión de *Beira-Mar*. Al cuarto volumen le sucedieron *Galo-das-Trevas*, publicado en 1981, y *O Círio Perfeito*, lanzado en 1983, un poco antes del suicidio del escritor, ocurrido en mayo de 1984. A estas alturas, a los 81 años, Nava escribía el séptimo volumen de la obra, *Cera das Almas*, que dejó inconcluso.

Formado en la década de los veinte y vanguardista de primera hora, Nava terminó siendo la gran revelación de los años setentas. Desde Guimarães Rosa no se veía una prosa tan exuberante y llena de vigor en las letras brasileñas. Parece que se esperaba la obra de un hombre que la venía preparando durante mucho tiempo. Parece incluso que faltaba alguien para cubrir un lugar aún no ocupado en la tradición del memorialismo brasileño. Es como si el mismo género se hubiera reservado para él, en espera de su mejor ejecutante.

Como no podría dejar de ser, la naturaleza confesional de las *Memórias* es muy pronunciada. Una trayectoria de vida, la del escritor, desde la infancia hasta las puertas de la madurez, es lo que da unidad a la obra. En la pluma de Nava, entre tanto, un narrador experimentado, bastante vivido y muy instruido, el relato extenso no se restringe a los límites de la subjetividad. El escritor logra saltar del campo exclusivo de lo particular a lo general con notable maestría. Sus libros, al contar la historia de un individuo, cuentan también historias de muchas personas, de grupos familiares, y terminan por acompañar bien el caminar de la vida brasileña de los tres primeros decenios de este siglo. A fin de cuentas, las *Memórias* pueden funcionar como una especie de guía para conocer ciertos aspectos de Brasil (y en esto tal vez resida su mayor encanto), sobre todo los relacionados con las costumbres de su gente y con la ideología de ciertos sectores de nuestra sociedad. Es de este modo que la obra de Nava sirve al literato, que necesita instruirse en la lectura de los buenos escritores; y sirve también al historiador, que puede obtener de ella un número considerable de informaciones sobre el impacto de los acontecimientos históricos en la vida cotidiana, de los individuos y de las familias, en cierta época de la vida nacional.

A lo largo de las *Memórias*, Nava trató un arsenal de asuntos. Su obra llega a tener una forma "enciclopédica", de modo que en seguida se observa que el escritor sólo pudo haber trabajado teniendo al alcance de la mano un archivo considerable. Su vocación para guardar información venía de su temprana edad. En un pasaje de autodefinición, el narrador evoca su figura de

niño, moreno, tímido, medio astuto, que se estiraban entre los grandes y le gustaba quedarse por los rincones mirando todo, oyendo todo, guardando todo, todo. Almacenando en la memoria (su futuro martirio) los fragmentos de un presente jamás asible, pero que él sedimentaba e iba moliendo cuando ellos caían muertos y volteados en el pasado de cada instante. (*Balão Cativo*, p. 228.)

En el transcurso de su vida, Nava archivó documentos de familia, fotografías, cartas, diarios, boletos, citas de libros, frases sueltas, etcétera. Para trabajar con un material así, antiguo, vasto y diversificado, era necesario tener una gran habilidad. El escritor contaba con la experiencia de quien se preparó largamente para el desempeño artístico al final de la vida. Esa experiencia incluía no solamente los años de lectura, de poesía y de prosa médica (Nava escribió innumerables trabajos científicos), sino también el tino de un observador atento a lo vivido y consciente, desde hace mucho tiempo, de la necesidad de método en el proceso de la escritura.

Sus recuerdos, provenientes de la memoria y de los archivos, materia prima de la obra, sirvieron para dar cuerpo a las *Memorias*. El escritor disponía, también, de ficheros y de cuadernos de notas, instrumentos que daban soporte a la ejecución de lo que él llamaba *muñeco* o *esqueleto* de los capítulos de sus libros. Antes de escribir, era necesario pasar por la etapa de "mineraje". Muchas cosas no eran aprovechadas y se quedaban esperando la ocasión de ser integradas en otro esqueleto. Después, venía el momento de trabajar con el texto —Nava corregía, recortaba, insertaba, hasta obtener la forma final, publicable.

Escritor maduro, disciplinado y reflexivo, que no se rendía del todo a la espontaneidad, Nava procedía de modo parecido al de un buen historiador, que manipula sus documentos, interpretándolos sin prescindir de la necesidad de depurar sus escritos. Naturalmente, la fuente principal de su trabajo literario era él mismo, con su capacidad de accionar creativamente la propia memoria. Con todo, ésta solamente, sin el apoyo de la documentación y del método, no lo habría llevado tan lejos, o, en otras palabras, sus esqueletos no habrían podido evolucionar hasta los cuerpos vigorosos de los volúmenes de sus *Memorias*.

Solamente la actuación firme de un narrador experimentado y temerario podría conducir con eficiencia materia de tan vasto asunto como la de las *Memorias*. Vida patriarcal y pequeño burguesa, geografía de ciudades y fisonomía de ambientes, acontecimientos literarios y políticos, retratos y biografías, costumbres de la época, arte, moda, culinaria, etcétera, nada escapa al furor narrativo de Nava. Movido por la compulsión de escribir, llega a dar la impresión de que, en cierto momento de la vida, Nava abrió las compuertas de una narrativa hacia mucho represada, de modo que todo parece brotar de un impulso vigoroso y único.

Pero ni la capacidad extraordinaria de evocación del pasado, ni el método seguro de la composición del texto, serían suficientes para mantener el interés de la obra si el escritor no fuera, antes que nada, un gran contador de historias. A lo largo de la vida, Nava oyó muchas anécdotas de sus parientes viejos, de su madre y de los amigos. A cada momento, la obra alterna conocimientos eruditos, fruto de muchas lecturas, con casos elegidos del anecdotario familiar o rememorados de los muchos ambientes que el escritor frecuentó. La incorporación de la oralidad es evidente en las *Memorias*. Si por un lado esta característica aproxima la obra a las antiguas narrativas, por otro,

la manera de componer, basada en las suspensiones del tiempo, en las intercalaciones de los asuntos, en las digresiones de varios tipos, en el *collage* incesante de informaciones, aproxima al narrador de las *Memorias* a los narradores modernos. Este doble vector, que remite al pasado y devuelve la narrativa al presente, confiere una fuerte impresión de modernidad a la obra. En la pluma de Nava, lo antiguo rejuvenece, gana vivacidad y colorido, en su estilo sabroso de cronista.

3

La memoria escrita es narración. La palabra viene del verbo latino *narrare*, cuyo sentido (exponer, contar, relatar) se une a lo que los griegos antiguos llamaban *epikós*: poema largo que contaba una historia y servía para ser recitado. Es así que, siendo arte narrativo por excelencia, el memorialismo se corresponde con la épica, tal como sucede con el cuento, la novela corta y la novela. De modo semejante al género clásico, las memorias exigen la presencia de un narrador presentando los acontecimientos y los personajes en ellos contenidos y presuponen siempre dos tiempos: el presente en que se narra y el pasado en que se dan los eventos narrados. Como se sabe, las formas épicas son posteriores a los acontecimientos que representan. Siendo así, para darse lo épico es necesaria la distancia en el tiempo, entre el presente y el pasado. Es éste, el pasado, el que debe resurgir como materia de la épica. Su búsqueda, entre tanto, nunca lo reencuentra de modo rígido, porque todo acto de recordar transfigura las cosas vividas. En la épica, como en la memoria, el pasado no se reconstruye de manera lineal, sino con idas y vueltas repentinas, con superposición de planos temporales, con desvíos y análisis. Naturalmente, no es el pasado propiamente dicho el que retorna, sino sus imágenes que, grabadas en la memoria, son activadas en un presente determinado.

Antes de proceder como los narradores épicos, todo memorialista tiende a llevar consigo un *sentimiento épico* en relación con su pasado. Sin él, difícilmente los pequeños recuerdos de la memoria se transfiguran en materia literaria. Es éste el caso de Nava. Para narrar, fue necesario engrandecer la propia vida, la vida de sus parientes, de ciertos amigos y conocidos. Lo que es un trazo del género (no podría haber épica sin los recuerdos de un pasado glorioso) se desdobra, así, en un punto de vista de clase. Por lo menos en Brasil, los que perdieron el paraíso suelen ser los más inclinados al memorialismo. Es decir, los hijos de las familias decadentes, como Nava, son los más propicios a los recuerdos nostálgicos, sin los cuales las memorias escritas no se procesan. En la pluma de Nava, las figuras de sus parientes se vuelven personajes que se mueven en un mundo que linda con lo novelesco: los acontecimientos, los paisajes, las costumbres y los retratos ganan estatura fábulas. Lo que es un dato de la altitud de la obra, su nivel elevado de figuración, es también un dato revelador de la fisonomía del narrador de las *Memorias*.

Antes de volverse escritor, Nava era, también, el genealogista de su familia. Sin las genealogías, *Baú de Ossos*, primer volumen de su obra, libro que cuenta la historia de sus ancestros, tal vez no hubiera podido ser escrito. En Nava, la obsesión por los lazos familiares puede ser explicada, en parte, por el orgullo de la sangre. Empobrecido, desde la muerte de su padre, perdido en plena infancia, el escritor podía saborear, en sus orígenes, un resto de nobleza perdida. De hecho, Nava descendía de familias tradicionales de Ceará (por el lado paterno) y de Minas (por el lado materno). Su investigación genealógica llegó a subir las gradas del tiempo hasta el siglo XVIII, donde se fincaban las raíces de sus parientes. La admiración por la estirpe debe ser explicada por el historiador de la propia familia, para quien era imprescindible la práctica conservadora del linajista. A cierta altura de las *Memórias*, el narrador confiesa: "también compuse mi blasón y lo hice grabar en piedra dura en la Taillerie de Royat, en París, ahí mismo, en el número ocho de la Rue Auber, domicilio que todo Itamarati conoce" (*Baú de Ossos*, p. 185). Como en la "santa" conciencia burguesa no hay por qué ufanarse de ser hijo de lavandera, el gusto por los árboles de los cuatro abuelos frecuentemente revela el orgullo de pertenecer a la clase superior. La memoria del pobre muy difícilmente alcanza la escritura y menos aún la literatura. Al orientarse al pasado en busca de sus orígenes, el escritor intenta reconstruir un tipo de grandeza que el presente ya no le puede ofrecer, ni para él ni para los suyos. Movido por el sentimiento de superioridad del linaje al que pertenece, Nava tiñe de colores épicos un tejido familiar urdido y tramado por lo común de la prosa.

La visión épica del pasado corresponde, en parte, al estilo hiperbólico de Nava. Para empezar, llama la atención la extensión exagerada de las *Memórias*: seis libros caudalosos, publicados en poco más de diez años, con resultado estético desigual (la crítica ha observado que, en términos cualitativos, los primeros volúmenes son superiores a los demás). Por sí mismo, el conjunto da la medida de la compulsión narrativa del escritor. El hecho es que la obra aspira a una cierta monumentalidad, a la cual contribuye la intención premeditada de hacer con la autobiografía la historia de toda una época, que está contada en las situaciones vividas y en los perfiles de innumerables figuras. Frente a los acontecimientos no siempre relevantes de trayectorias muy cercanas a lo común, un proyecto así, de alcance formidable, solamente podría sustentarse con la euforia de un estilo por demás opulento. Un estilo cuya marca es la mezcla de niveles: coloquial y erudito, cómico y serio, grotesco y lírico, escatológico y sublime, convencional y vanguardista. Tal vez consciente de que la fuerza de su obra residía no tanto en el tenor de las evocaciones cuanto en la fuerza de su modo de escribir, Nava pedía ser llamado *escritor barroco*. En efecto, el barroquismo es evidente en su estilo excesivo, pasional, enumerativo, pictórico, sensorial, vertiginoso.

Una de las características fundamentales de los escritores vanguardistas fue la valoración de la cultura nacional. Combatiendo las huestes parnasianas, europeizadas, formalistas y distantes de la realidad, el vanguardismo proponía un engancharse

inmediato y efectivo en la vida concreta. Así, contra la altisonancia de la poesía practicada en el periodo anterior, los vanguardistas dieron a la exploración poética de las minucias un estatuto literario antes impensable.

Nava era un hombre muy ligado a los placeres de la mesa. A lo largo de las *Memórias* son abundantes las descripciones de comidas y cenas de los más variados tipos: desde la comida casera de todos los días, hasta los menús más opulentos de las grandes ocasiones. Uno de los pasajes inolvidables de la obra, y ciertamente de los más representativos del estilo del escritor, absorbente, barroco y vanguardista, es justamente la descripción del plato nacional brasileño: la feijoada. La cita es un tanto grande, pero vale la pena.

Nadie para preparar el gran plato como mi citado tío Hector. Él mismo iba a escoger el frijol más parejo, más negro, más en su punto, granos del mismo tamaño y del mismo ónix. Él mismo compraba el lomo, la carne de pecho, el chorizo y los ingredientes de las carnes ahumadas con que iba a componer y a orquestar. La berza más verde, la harina de yuca más fresca y el chicharrón más resbaloso. Su gran truco era cocinar sin triturar un solo grano y, después de listo, dividir en dos porciones. Tomaba dos tercios y le quitaba el caldo, colando. Un tercio, ¡ese sí!, era amasado, pasado, libre de cáscaras, concentrado y ese caldo espeso iba a ser nuevamente mezclado con los granos enteros. Era así que en su casa no se veía el deshonor de la feijoada aguada. Toda la carne fresca, la seca y las ahumadas, se cocían en el caldo más ralo, sacado de la primera porción. Sólo el lomo estaba aparte, sin la obligación de otro sabor sino el de su naturaleza, el del marinado en el que había dormido y el de las rodajas de limón que lo guarnecían. Cuando había sarta de feriados, Modesto [tío Hector Modesto] prefería preparar todo desde la víspera porque, sostenía, la feijoada dormida y entrañada era más sabrosa. Fue a la inspiración de su mesa que puse al día la mejor manera de degustar el enorme manjar. Plato hondo, ya se ve, de sopa. En él se trituran cuatro o cinco (más, menos) chiles piquín entre verdes y maduros, frescos o toreados en vinagre. Se le quita la semillita y la piel, se deja sólo la linfa viva que se diluye en el jugo de un limón. Ese corrosivo se esparce en toda la extensión del plato. Entonces, harina de yuca en cantidad, para que se absorba. Se retira el exceso que regresa a la harinera. Sobre la costra que quedó, se pone la primera capa de frijol y una capa de poca harina de yuca. Se edifica con superposiciones de berza, de harina de yuca, de frijol, de harina de yuca, de las carnes y tocinos y, en el respaldo más espeso, una cubierta final de harina de yuca. Se espera un poco para que los líquidos sean chupados, aspirados, papel secado, y se come sin mezclar. Sobre el fondo musical y uniforme del frijol, se sienten los graves de los ahumados, lo maestoso del lomo, las armonías del tocino y los agudos, los alegres, los relámpagos, los inesperados del subsuelo de chile piquín. Sólo eso. Un solo plato. Es de buena educación no repetir la feijoada completa. Un plato. Uno solo, porque el bis, como el libertinaje, es reprobable. (*Chão de Ferro*, pp. 19 y 20.)

Para empezar, salta a la vista el gusto del escritor por la exaltación de las cosas menudas, finalmente la feijoada, por más elaborada que sea su preparación, no deja de ser un platillo muy común en la culinaria brasileña. Especie de punto de honor de nuestra cocina, casi un símbolo nacional, la democrática feijoada —que frecuenta la mesa de ricos, de medianos y de pobres—, se volvió parte de nuestras costumbres. El pasaje funciona como una receta, y puede ser leída en cuatro partes: en la primera se hallan los ingredientes; en la segunda, el modo de preparación; en la tercera, la manera de servirse, y en la cuarta, la degustación de la feijoada, finalmente preparada. Justo en medio, haciendo la unión entre la segunda y la tercera partes, fulgura lo esencial del texto: la palabra 'inspiración' tanto significa ingenio poético (finalmente es así que puede ser vista la naveana descripción de la feijoada) como se relaciona con el



sexo (afrodisíaca, la feijoada ejemplifica la combinación, bastante frecuente en la cocina tropical, de arte culinario con sensualidad). Pero en *inspiración* también se explicita el barroquismo de la composición, ya que una de las virtudes del estilo del siglo XVIII es justamente hacer que el objeto artístico despierte, en su espectador, entre otras cosas, el placer sensual.

La feijoada está vista como una composición musical, al principio y al final del pasaje: prepararla es como "componer y orquestar"; degustarla es como "saborear" los sonidos: una especie de batería sinestésica, fundiendo paladar y audición, es utilizada para describir la sensación placentera provocada por el enorme manjar. Manjar hecho grande en el estilo vigoroso del escritor. Como las sinfonías, la feijoada contiene algo de construcción arquitectónica: "se edifica con superposiciones de berza"; "inesperados del *subsuelo* del chile piquín" (subrayado mío). Ciertas infiltraciones del vocabulario médico, que el escritor dominaba a la perfección, también se hacen presentes. La palabra 'ónix' tanto nos remite a la piedra (el mármol

con capas policromas) como a las pequeñas inflamaciones y fístulas que aparecen entre la piel y las uñas de los pies y de las manos. 'Linfá', a su vez, se refiere a los vasos de la corriente sanguínea, que suelen ser dilatados bajo el efecto del chile picante, acompañamiento tradicional casi imprescindible de la feijoada.

De la naturaleza barroca del platillo, que mezcla una serie de cosas, brincamos, así, a la naturaleza igualmente mezclada de la composición. De modo semejante a los líquidos de la feijoada, que son "papel secante" por la harina de yuca, el texto poroso absorbe, como papel secante, ingredientes de los más variados tipos. A la exuberancia visual y degustativa del platillo corresponde, entonces, el modo exuberante de describirlo. De esta combinación intrínseca entre fondo y forma, resulta el arte y la gracia del pasaje. El platillo suntuoso ganó, así, en inesperada descripción, su mejor retrato, en el estilo igualmente suntuoso de Nava.

Además de servir para ejemplificar un tipo de escritura, el texto sirve, también, para mostrar una visión del arte: para Nava, como para los barrocos y ciertos vanguardistas, el placer estético podía resultar de la combinación de las demandas del espíritu con las demandas corporales. Para Nava, que tal vez fuera un escandaloso hedonista, la sensualidad y el intelecto andaban a la par. ♦

TRADUCCIÓN DE ANTELMA CISNEROS

Nota bibliográfica

Ediciones de las *Memórias* citadas en este trabajo:
Balão Cativo, 3a. ed., Livraria José Olympio Editora,
Río de Janeiro, 1977.

Bau de Ossos, 5a. ed., Livraria José Olympio Editora, Río de Janeiro,
1978.

Chão de Ferro, 1a. ed., Livraria José Olympio Editora, Río de Janeiro,
1976.

Bibliografía básica sobre Pedro Nava

Arriguicci Jr., Davi, "Mobile da memória", en *Enigma e Comentário. Ensaio sobre Literatura e Experiência*, Companhia das Letras, Sao Paulo, 1987, pp. 11-67.

Cândido, Antonio, "Poesia e ficção na autobiografia", en *A Educação Pela Noite & Outros Ensaio*, Editora Atica, Sao Paulo, 1987, pp. 51-69.

Campos, Marta, *O Desejo e a Morte nas 'Memórias' de Pedro Nava*, Edições UFC, Fortaleza, 1992.

Sussekind, Flora, "A página do lado", en *Papéis Colados*, Editora da UFRJ, Río de Janeiro, 1993, pp. 253-259.