

ARTE DA MEMÓRIA E MEMÓRIA DA ARTE EM *BAÚ DE OSSOS* ART OF MEMORY AND MEMORY OF ART IN *BAÚ DE OSSOS*

Maria Alice Ribeiro Gabriel*
rgabriel1935@gmail.com

Nas últimas décadas, pesquisas nos campos da neurociência cognitiva, dos estudos culturais, da história e da literatura expandiram o conceito de memória. Estudos de Eric Kandel, Elie Wiesel, Elizabeth Loftus, Jan Assman, Hayden White, Michael Roth, Paul Ricoeur, Richard Kearney e Saul Friedländer indicam que processos sociais motrizes para representar o significado do passado incluem a arte e a literatura. Marcel Proust notou o papel da obra de arte junto à percepção sensorial e forneceu um modelo da capacidade analógica das memórias associativa e voluntária. Este artigo analisa propriedades mnemônicas da arte ao retratar cenas e perfis biográficos, a fim de mostrar que referências artísticas perfazem um memorial estético em *Baú de ossos* (1972).

Palavras-chave: Memória. Pedro Nava. Memórias. Arte.

Throughout the last decades, research in the fields of cognitive neuroscience, cultural studies, history and literature expanded the concept of memory. Works of Eric Kandel, Elie Wiesel, Elizabeth Loftus, Jan Assman, Hayden White, Michael Roth, Paul Ricoeur, Richard Kearney and Saul Friedländer indicates that social processes considered essential to represent the significance of the past include art and literature. Marcel Proust recognized the role played by a work of art in the sensorial perception and provides a model of the analogical capacity that permeates voluntary and involuntary memory. This article aims to analyse mnemonic properties of the art, in order to show that artistic references create an aesthetic memorial in *Baú de ossos* (1972).

Keywords: Memory. Pedro Nava. Memoirs. Art.

1. Introdução

Nascido em 1903, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, Pedro da Silva Nava já edificara uma bela carreira como médico e conferencista quando passou a dedicar-se por inteiro ao projeto de redigir e publicar suas Memórias. O primeiro volume, *Baú de ossos*, surgiu em 1972, seguido de *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978),

* Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ) da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Galo-das-trevas (1981), *O círio perfeito* (1983) e *Cera das almas*, interrompido com a trágica morte do autor, a 13 de maio de 1984, e publicado postumamente no ano de 2006.

As Memórias legaram a Pedro Nava posição única na literatura e na memorialística brasileira. As obras iniciais do autor concernem igualmente ao gênero memorial e reúnem diversos estudos sobre a história da medicina, a saber: “Medicina e Humanismo” (1946), *Território de Epidauro: Crônicas e Histórias da História da Medicina* (1947), “Capítulos da História da Medicina no Brasil” (1948 e 1949), “Discurso de Recepção de Pedro Nava na Academia Nacional de Medicina” (1957), “Aloísio de Castro, o Gentil-Homem da Medicina Brasileira” (1959), *A Medicina de ‘Os Lusíadas’* (1961) e “Rio 400 anos de Medicina” (1965). Esses textos seminais estão imbuídos de três atributos basilares. O primeiro é a erudição enciclopédica, fonte do segundo pilar de sua escrita: a confluência dos planos biográfico, histórico e literário. O terceiro aspeto distintivo do estilo naveano seria o talento para se expressar em vários domínios da prosa, como atestam as Memórias:

Ai! de mim, que mais cedo (...) também abracei a senda do crime e enveredei pela do furto... Amante das artes plásticas desde cedo, educado no culto do belo pelas pinturas das tias, das primas e pelas composições fotográficas do seu Lemos, amigo de meu Pai – eu não pude conter. Eram duas coleções de postais pertencentes a minha prima Maria Luísa Paletta. Numa, toda a vida de Paulo e Virgínia – do idílio infantil ao navio desmantelado na procela. Pobre Virgínia, dos cabelos esvoaçantes! Noutra, a de Joana d’Arc, desde os tempos de pastora e das vozes, ao das cavalgadas com suas hostes e à morte sobre a fogueira de Ruão. Pobre Joana, dos cabelos em chama! Não resisti. Furtei, escondi e depois de longos êxtases, com medo, joguei tudo fora. Terceiro roubo, terceira coleção de postais – a que um carcamano, Adriano Merlo, escrevia a uma de minhas tias. (...) Os cartões eram fabulosos e, reunindo o útil ao agradável, abafei-os também. Novas contemplações solitárias, novos pânicos e piquei tudo de latrina abaixo. (Nava 1974, p. 272).

Assente na maioria dos escritos de Nava, o interesse por literatura e história da arte vem da infância, mas pode ser documentado a partir dos anos 20, quando ele ingressa na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte e conhece expoentes da primeira geração modernista. Nesse período, as cartas de Mário de Andrade a Nava comentam sua aptidão para o desenho e a pintura, como referiu André Bittencourt (2019, p. 243): “Para ilustrar os artigos que Drummond escreveria por ocasião do Mês Modernista no jornal *A Noite*, Nava desenhou um retrato do poeta que imediatamente chamou a atenção de Mário”. As imagens artísticas que mais tarde alicerçam o plano biográfico das Memórias resultam da educação estética de Nava (1974, p. 306), constructo pessoal que referencia o paradigma mnemónico proustiano: “[...] tenho recordações pessoais e não as recordações de Proust. Recordações que não posso sacrificar porque o último também as teve. Não as roubei”.

Evocar simultaneamente personalidades icónicas e repertórios culturais seria uma das funções da imagem. A menção literária à obra de arte produz ressonâncias diversas e ligações privilegiadas entre o autor e o contexto de receção de seus escritos. Em *Eugénie Grandet* (1833), o retrato citado por Balzac (s/d, p. 56) encerra um conjunto de ideias românticas e expectativas sociais: “Ao que parece, serei muito festejado em Saumur”, ponderou Carlos, que desabotoou a sobrecasaca, pousou a mão no colete e afundou o olhar no espaço, imitando a pose atribuída a Lord Byron por Chantrey”. A citação gera efeitos que conectam a pintura referenciada no texto literário ao conceito de monumento.

Para Jacques Le Goff, o termo monumento designa, ao lado da noção de documento, a herança do passado que perdura como fruto do trabalho do historiador, mas, sobretudo, das escolhas dirigidas por forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo:

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. Quando Cícero fala dos *monumenta huius ordinis* [Philippicae, XIV, 41], designa os atos comemorativos, quer dizer, os decretos do senado. Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. (Le Goff 1984, p. 95)

Ven (2017, p. 106) discutiu a questão da memória no campo literário reportando-se ao pensamento de Assman (2011), que avaliou a durabilidade e a função do monumento textual na sociedade moderna. Considerando-se que a existência do monumento é justificada por certa lacuna temporal cuja supressão requer um ato de testemunho, o advento da escrita e da imprensa teria reativado a ‘esperança’ de uma forma de comunicação perene. Além de confiar mensagens à posteridade, o monumento dialoga com a noção de tempo, de modo a reintegrar o passado ao presente. Similares às estátuas de pedra, monumentos literários concretizariam recordações de pessoas e factos, funcionando como artefactos exclusivos na recuperação do passado. Isentos de espaços geográficos específicos, podem ser reativados por subsequentes grupos de leitores.

Para discutir em que extensão a literatura e as artes estão profundamente enraizadas à construção da memória individual e coletiva, Assman (2011, p. xi) apresentou a hipótese de uma “arte da memória”, que atuaria no cerne da elaboração e transmissão da memória

individual às artes da memória em geral, as quais, devido à pluralidade de interações, são responsáveis por gerar, orientar, censurar e transformar a memória cultural da sociedade.

Pierre Nora (1989) analisou os mecanismos da memória cultural, cuja tradição, categorização e génese foram investigadas por diversas abordagens das ciências humanas. Em uníssono com Nora, Paul Cohen (2014) discutiu a reformulação e projeção de épocas de crise na arte, cultura popular e literatura, destacando as interfaces entre estória e história. Cohen evidenciou o processo da memória coletiva apropriar-se de manifestações artísticas em resposta a factos traumáticos vividos no passado e no presente.

Um dos principais argumentos da obra de Cohen (2014, pp. 9–10) pressupõe que, movido por conjunturas históricas, cada país pode eleger e reavivar uma imagem, história ou estória incrustada no passado ou na memória popular. A razão primária desse recordar e reavivar é o facto da temática do elemento simbólico adotado ser reformulada, a fim de conter a metáfora-chave para a situação do país naquele momento crítico. A adaptação de uma história torna-se fonte de inspiração para superar tempos difíceis. Um dos exemplos mencionados por Cohen (2014, p. 129) é a identificação de colaboradores e membros da resistência francesa vichysta com a imagem de Joana d'Arc durante a II Grande Guerra.

Nesse caso, a ideia de memorial forma um sistema analógico que atua por operações de associação, comparação, citação e interação de referências simbólicas, cujos modelos familiares, históricos, míticos, políticos e religiosos encontrariam traços correlativos na literatura e nas artes. Para Boursier (2002), a noção de “traço” refere-se ao que subsiste do passado em artefactos, monumentos, ruínas e vestígios, materiais e imateriais, que se tornam testemunhos de um clima, evento, filiação, atividade humana ou cultura. Os traços interessam aos homens na medida em que materializam o que já desapareceu, restituindo-lhe a imagem, permitindo sua representação, estudo e lembrança no tempo.

A partir dessas observações, este artigo pretende analisar referências artísticas feitas por Pedro Nava ao reconstituir histórias coletivas e individuais em *Baú de ossos* (1972). O objetivo é expor que essas alusões, além de gatilhos da memória associativa, voluntária e involuntária, de itens de um modelo mnemónico proustiano ou de composição retórica, perfazem um monumento estético (auto)biográfico à memória cultural.

2. “O eco de suas conversas, de suas histórias, de seus achados”

Após a epígrafe: “Eu sou um pobre homem da Póvoa de Varzim...”, fragmento da “Carta a Pinheiro Chagas”, de Eça de Queiroz, a frase que abre o primeiro volume das Memórias,

Baú de ossos, acrescenta à menção literária um jogo de referências de ordem espacial e histórica para designar o autor: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais”, caminho esse originado na Carta-Régia de 1699 em atenção ao pedido de Artur de Sá Meneses, à época governador do Rio de Janeiro, para a criação de nova rota unindo o porto do Rio de Janeiro ao sertão das Minas. É o início da trilha ou “picada de Garcia Rodrigues”, que corta o arraial do Paraibuna sob o nome de Rua Principal, mais tarde Rua Direita da Cidade do Juiz de Fora, atual Avenida Rio Branco. Nesse plano de memorial descritivo autobiográfico, a vida de Pedro Nava “hesitou” entre

[...] duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco (...) A primeira é o rumo do mato dentro, da subida da Mantiqueira, da garganta de João Aires, dos profetas carbonizados nos céus em fogo, das cidades decrépitas, das toponímias de angústia, ameaça e dúvida (...) A segunda é a direção do oceano afora, serra do Mar abaixo, das saídas e das fugas por rias e restingas, angras, barras, bancos, recifes, ilhas – singraduras de vento e sal, pelágicas e genealógicas – que vão ao Ceará, ao Maranhão, aos Açores, a Portugal e ao encontro das derrotas latinas do mar Mediterrâneo. (Nava 1974, p. 13)

Os doze profetas esculpidos em pedra sabão pelo artista barroco Antônio Francisco Lisboa para o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, seriam o marco inaugural de engenhosa rede de alusões às artes na prosa memorialística do autor. A referência une elementos que suscitam memórias: o espaço e a contemplação de traços do passado. Lúcio Costa publicaria em *O Jornal*, de 1929, “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, artigo citado por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933), ao expor linhas de convergência entre “continuidade social” e património arquitetónico:

O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana; os Goncourt já o chamavam “ce roman vrai”. O arquiteto Lúcio Costa, diante das casas velhas de Sabará, São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: “A gente como que se encontra... E se lembra de cousas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei – Proust devia explicar isso direito”. (Freyre 1964, p. XLIX).

Ao iniciar a redação das Memórias, notou Joaquim Alves de Aguiar (1998, p. 15): “Nava era, pois, um homem maduro, bem vivido e bastante culto. Sua obra (...) exhibe a cada passo o resultado de uma lenta e profunda maturação. Nela encontramos um narrador capaz de fazer da prosa autobiográfica a crônica de toda uma época”. Segundo Savietto (2002, p. 106–107), a literatura e a medicina seriam campos afins para o memorialista sondar a natureza humana, retratar singularidades individuais, instituições e grupos em seus desenhos e caricaturas, “[...] pode-se dizer que a relação do artista com o mundo

exterior era intensamente permeada por seu conhecimento de arte e sua especialidade médica que direcionavam a sua escrita” (Panichi & Contani 2003).

Panichi (2016) e Vale (2018) mostraram que as artes, a literatura e a medicina estão amalgamados na composição das Memórias, cuja escrita se inclina para a fabulação, seja no culto à verdade do discurso historiográfico, na prosa poética do ensaísta ou no prosaísmo do contador de casos da tradição oral, que transmite a essência da crônica de costumes, do insólito e do mítico no relato da experiência vivida. Examinar o estilo de escrita naveano é essencial para se avaliar o tema da arte nas Memórias. Nesse sentido, a descrição do avô homônimo, Pedro da Silva Nava, é ilustrativa e especular:

Sua grandeza, como se verá, vinha das qualidades – de que basta o homem ter uma – para tornar-se merecedor da vida. A retidão, a bondade, a inteligência. (...) Todas as suas cartas são escritas com uma elegância simples e a enumeração do que lhe agradou em Veneza, Florença, Roma, Gênova, Nápoles – mostra sensibilidade artística, acuidade crítica e bom gosto espontâneo. (...) usa estilo epistolar correntio e decente – que não descamba um instante, em frase enfeitada ou veleidade literária. (...) Era um conversador inimitável e um narrador prodigioso. O eco de suas conversas, de suas histórias, de seus achados, ficou nos casos que dele repetiam sem cessar seu irmão adotivo Ennes de Souza, seu cunhado Itrício Narbal Pamplona, seu concunhado Joaquim Feijó de Melo. (Nava 1974, pp. 20–26)

O eco das conversas de Nava foi registrado por seus amigos, familiares e pacientes, conforme notaram os jornalistas Humberto Werneck (2014) e Miguel de Almeida (2009), notavelmente nas reuniões que surgiram a partir do Natal de 1964, em casa de Plínio Doyle, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Carlos Drummond de Andrade. O testemunho de Elvia Bezerra sintetiza a tônica do “Sabadoyle”, neologismo cunhado por Raul Bopp:

Atraídos pela boa conversa aí foram assíduos, além de Drummond, Pedro Nava, Mário da Silva Brito, Paulo Berger, Homero Senna, Cyro dos Anjos, Homero Homem, Américo Lacombe, Alvarus, além dos bissextos, como Di Cavalcanti, Rachel de Queiroz, Mário Quintana, e dos visitantes estrangeiros. Difícil seria imaginar que Plínio Doyle, amante do documento e dedicado colecionador de manuscritos, deixasse escapar registro do que acontecia em sua biblioteca todos os sábados. Assim, em 1972 ele instituiu a prática de se fazer uma ata em cada reunião. Escritas em livro grande, de capa branca, feito sob encomenda, as atas, redigidas antecipadamente por participantes do grupo, homenageavam um escritor, uma obra, ou tratavam de outro assunto relevante. (Bezerra 2014)

Algumas igrejas ainda exibem placas de bronze com nomes e datas, assinalando sepulturas. Assman (2011, p. 49) cita uma passagem de *As afinidades eletivas* (1809) em que se discute sobre lugares fixos, monumentos móveis e a questão da presença/ausência dos mortos. O preito aos falecidos, recordados por bustos e monumentos funerários, erige

um tipo de memorial comparável a uma segunda e mais extensa vida, alcançada na forma de retrato e inscrição.¹ Nas atas do Sabadoyle, Homero Senna compôs um tributo a Nava:

Havia em Pedro Nava, antes de tudo, o amigo. O excelente amigo que era o excelente médico e o admirável escritor. Falemos inicialmente do homem. Esse foi sempre igual, fraterno. Interessado nas coisas e nas ocupações e preocupações dos amigos. Um conversador como tivemos poucos, bem-humorado, sábio, fascinante. Principalmente dado à verdade. Sempre disse tudo com franqueza, numa autenticidade toda sua. Porque era autêntico em tudo que fazia. Qualquer assunto sobre que discorria merecia-lhe opinião aberta e segura, sem tergiversações. E era de extraordinária bondade. Presença forte e atuante, passamos a habituar-nos com suas manifestações originais e sempre do mais vivo interesse na imprensa, no rádio e na televisão. (Senna 1985, p. 104)

Existe algo na velocidade de renovação do consumo na indústria de entretenimento, estimulada pelo “vivo interesse na imprensa, no rádio e na televisão”, que imprime em afetos, imagens e mensagens o sentido do fugaz, do volátil ou descartável. Tal processo reportar-se-ia ao fenómeno de uma vigente crise do testemunho, baseada numa questão empírica. Esta, segundo Assman (2011, p. 4), traduz-se, por exemplo, no desaparecimento dos que experienciam as grandes catástrofes do século XX. Aos escritos, pedras e retratos ligados à noção de monumento, Assman (2011, p. 48) denominou “mídias da memória”. O advento da escrita trouxe novas formas de recordar e ampliou o alcance de organizações económicas e políticas; mas permitiu que vestígios materiais de testemunhos verbais fossem descartados, preservados, com variadas finalidades, pelas gerações seguintes.

A invenção da escrita buscava preencher o anseio do homem por uma eternidade secular, um prolongamento da vida na posteridade através da memória. Com signos passíveis de reconstruir mensagens, arquivos estocam memórias para o futuro, facto que justificou a existência de hemerotecas e livrarias para conservar imagens e papéis. A tecnologia incrementou a preservação de documentos, criando novos acervos. Além dos arquivos escritos e sonoros, existem aqueles que alicerçam o que André Malraux chamou “memória visual”, incluindo monumentos e dados com finalidade arqueológica, forense e médica (Herta Woolf 1995 *apud* Assman 2011, p. 348). Autobiografias e memórias também são formas de arquivo, muitas vezes sofisticadas pelo código literário.

Na condição de médico, Penido (1998, pp. 30–31) fez valiosas apreciações biográficas sobre a atuação profissional de Nava, palavras que se estendem ao método de

¹ Na tradução de Tercio Loureiro Redondo: “Quando contemplamos tantas lápides fundidas à terra, gastas pelas pisadas dos fiéis no interior da igreja, e as próprias igrejas derruídas e tombadas sobre as sepulturas, podemos imaginar o além-morte como uma segunda vida a que acedemos apenas por meio do retrato e da inscrição, uma vida em que nos demoramos mais do que na vida realmente viva. Mas também esse retrato, essa segunda existência, cedo ou tarde desaparece. Assim como o faz em relação aos homens, também em relação às tumbas o tempo não abdica de seus direitos” (Goethe 2014, p. 95).

composição das Memórias. O hábito de tomar notas, o zelo do arquivista e do pesquisador atento aos detalhes somam-se ao estudo intuitivo da natureza humana, desenvolvido precocemente por Nava (1974, p. 287): “Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar”. O acervo de documentos familiares reunidos pelo memorialista era amplo, heterogêneo e acompanhado por observações em cadernos. Esses cadernos eram arquivos de desenhos, recortes de jornais e revistas, transcrições de fragmentos de conversas, ditados, apontamentos de natureza vária, que recordavam “os livros de colagens de recortes de Antônio Salles” e de seu pai, José Pedro da Silva Nava:

Tudo isto intimidade que está comprovada na curiosa coleção de recortes e de retratos de meu Pai – uma daquelas *miscelâneas* bem do seu tempo e das quais possuo a sua, a de minha Mãe, as de meu tio Antônio Salles. Curiosos repositórios para estudo de uma personalidade, onde ainda surpreendo, por parte da de meu Pai, a preferência, entre os pintores, por Rubens, Rafael e Van Dick. (Nava 1974, p. 99, grifo do autor)

Do comentário de Penido infere-se que Nava realizava a anamnese na prática clínica com perspectiva similar ao pensamento de Michael Balint, valorizando a relação médico-paciente. Almeida descreveu a habilidade do “doutor” para “[...] trafegar por variados assuntos, de literatura a simples tolices (...) por ser um interlocutor implacável (...) Ele extrai essas ideias e as trata com o maior carinho, jamais usa o tom de censura, apenas franqueza (...) Uma característica de Nava é essa: a de ouvir” (Almeida, 2009, p. 61). Cumpre notar esse mesmo interesse e sensibilidade para “tratar” de pessoas e factos nas Memórias:

Certa feita a Julieta, a filha do Drummond deu uma entrevista dizendo que Nava foi um dos primeiros especialistas a tratar reumatismo com palavras. E é verdade. O Nava me dizia: Olha, Paulo, é muito mais importante você conversar com o paciente, levantar o espírito dele na hora em que está diante dele, procurar tirar do doente os seus problemas, do que simplesmente receitar um remédio. *E ele anotava na ficha do doente várias informações adicionais:* que tinha um filho problemático, um marido que tinha isso, que tinha aquilo, enfim, as preocupações existenciais do cliente. Quando o doente voltava para a nova consulta, o Nava perguntava: E como vai aquele seu parente assim, assim e tal. O doente ficava impressionado. (...) mas eu não diria que ele era um psicólogo. *Ele era mais um grande conversador.* (...) A Julieta Drummond dizia que o sujeito entrava lá com um torcicolo e após conversar com o Nava saía curado. O papo com o Pedro Nava resolvia muita coisa. (Penido 1998, p. 30–31, grifo nosso)

O episódio relatado por Paulo Penido – que teve lugar no Pen Clube do Brasil, em 1983 – sugere como Nava se envolvia na recriação de uma personalidade ao retratá-la:

Puxei conversa. E a conversa não ia. De repente, lhe perguntei: “Ó Nava, você conheceu Bernanos? Ele acordou. Imediatamente, veio à tona de si mesmo. Sim, em casa de Vírgilio Melo Franco. Se conhecera... E começou a recordar Bernanos. A evocar, a recriar.

Bernanos lhe provocara interesse. Mas o certo é que junto dele ninguém conseguia falar. Bernanos falava o tempo todo. Não deixava ninguém falar. A sua conversa era um impetuoso monólogo. Só ele falava. (Penido 1998, p. 231)

As Memórias estão repletas de perfis biográficos ‘evocados’ e ‘recriados’ do modo como o faz o rétor, persuadindo a audiência pela eloquência e vivacidade das imagens, usualmente imbuídas do esforço de harmonizar as ações de lembrar e esquecer. Talvez a caracterização da *belle époque* e a sondagem de um paradigma mnemónico motriz sejam os fatores que mais aproximam *Bau de ossos* da obra de Proust. Alexei Bueno ressaltou sua influência na literatura brasileira do século XX observando o legado das Memórias:

[...] uma outra grande obra em prosa – talvez o último fruto cronológico do Modernismo – tem uma dívida fundadora e confessa para com Proust: os seis volumes de memórias (e um fragmento do sétimo inacabado) de Pedro Nava. Nessa obra extraordinária a filiação proustiana é não só explícita como reivindicada. (Bueno 2005, p. 153).

Nas Memórias, as ações de evocar e recriar orientam-se na forma de quiasma e fita de Möbius, gerando correspondências entre traços e fontes artísticas e historiográficas.

3. Arte, monumentos e sinais

“La trace est ce qui nous reste”, afirmou Boursier (2002, p. 3), e este traço que nos resta pode materializar-se em um arquivo, um objeto, pode marcar um território, uma lápide, um monumento, induzir uma epígrafe, uma arquitetura.² Talvez acompanhado de uma fotografia, esse anseio de materialização encontra-se no ramo de flores deixado junto de uma árvore ou do *guardrail* ao longo de uma estrada, manifestações do desejo de impedir, por um traço, o esquecimento dos que desapareceram ou foram mortos no local. Afirmar a necessidade de cerimônias e monumentos corresponde à dificuldade de elaboração do luto nas sociedades laicizadas. Nesse ponto, Boursier recorre ao conceito de Nora (1989) “lieux de mémoire”, vinculando-o com o sentido da memória nos ritos sociais. A ideia de preservar os traços de alguém é justificada no diário de Otilie, em *As afinidades eletivas*:

“Reunir-se aos seus” é uma expressão repleta de calor humano. Há monumentos e sinais que nos aproximam daqueles que já morreram. Nenhum deles têm a importância do retrato. Conversar com um caro retrato, mesmo que não seja uma cópia fiel, tem seu encanto, assim como o tem o ato de quererlar com um amigo. (...) Por vezes, conversamos com alguém que

² Em *Dom Casmurro* (1899), o narrador machadiano busca restaurar memórias, de início no espaço, depois, por escrito: “A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. (...) O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. (...) e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira” (Assis 1978, pp. 178–179).

está presente como se o fizéssemos com um retrato. (...) Jamais nos satisfazemos com o retrato daqueles que conhecemos. Por isso sempre tive pena do retratista. Raramente exigimos de alguém o impossível; mas não deixamos de fazê-lo quando se trata do pintor. Dele se espera que apreenda em sua obra a relação do retratado com as pessoas, bem como suas inclinações e aversões; não deve representar apenas o modo como ele mesmo vê uma pessoa, mas o modo como cada um de nós a compreende. (Goethe 2014, p. 94–95)

Sobrepunhando qualquer forma cultural ou função social, talvez a memória encontre seu último refúgio na arte, ponderou Assman (2011, p. 345). A ‘arte da memória’ fornece ao artista que contempla o passado os meios para ser reconstruída, manifestando-se ‘antes’ e ‘após’ o esquecimento. Não se reduz a uma técnica, nem à função de medida preventiva. Inventário de perdas, totaliza cuidadosa recolha de vestígios dispersos e apura a capacidade de recordar. Na aceção de faculdade cultural, a arte da memória advertiria o homem sobre um processo de perda. Em *Bau de ossos*, a falta de dados biográficos sobre a avó de Antônio Ennes de Souza, “primo, irmão adotivo, compadre e melhor amigo” do maranhense Pedro da Silva Nava, é compensada pela acurada descrição de seu impressionante retrato, apresentado em pormenores. O todo encerraria a ideia de monumento:

Ignoro o nome da matrona que teve como filhos o neto e seu primo. Mas lembro bem sua figura no quadro a óleo da sala de visitas de Ennes de Souza – que eu seria capaz de repintar de cor. Vejo claramente como se estivessem saindo agora, vivos, da moldura oval – o rosto e o busto meio virados para a esquerda. Vejo o pescoço curto, o porte imperioso da cabeça, os bandos grisalhos realçados pelas rendas pretas da capota de viúva. Os olhos puxados e o olhar perspicaz. O aquilino brusco do nariz, as maçãs salientes, o queixo forte. E a boca meio funda, entre dois vincos, reta e como que duramente entalhada numa face de pedra. (Nava 1974, p. 25)

O retrato evoca a possível origem étnica dessa presença grave: “Vejo todos os traços que compunham sua cara quadrada de tapuia já bem diluída e praticamente branca”. Os trajés sugerem a posição social: “Vejo o fichu traçado no peito e preso por um camafeu”. A atitude senhorial da matrona reconstitui a essência de sua personalidade: “E mais, o ar a um tempo enérgico, levemente irônico, autoritário e cheio da tranquila segurança da senhora dona bem instalada nas suas sedas, nas suas alfaias, no conforto do seu sobrado, no respeito de suas negras e na consideração da sua paróquia” (*ibidem*).

Já o “derradeiro retrato” do bisavô materno de Nava, Domingos José Nogueira dos Santos, mais tarde, por nativismo, Domingos José Nogueira Jaguaribe, distingue sua posição no Segundo Reinado, antes de dar colorido à figura do “político austero e pobre”:

Juiz, desembargador, deputado provincial, deputado-geral, senador, ministro, conselheiro e Grande do Império, o Visconde de Jaguaribe era essencial e visceralmente uma pessoa de bem, um homem bom e um cavalheiro perfeito. Irradiava simpatia, como no derradeiro retrato que lhe ficou e a que minha imaginação dá colorido. O sorriso claro, as barbas de

prata, a face morena, a casaca verde e os bordados de ouro do fardão de senador. (Nava 1974, p. 173)

Boursier (2002) ressaltou o interesse humano por vestígios do passado, por objetos ocasionalmente sacralizados e transformados em relíquias por operações museológicas, genealógicas e arqueológicas, por investigações sobre origens, raízes e pesquisas guiadas por um princípio de autonomia que supõe encontrar em arquivos de procedência diversa o traço norteador “para ancorar em um território e remontar a uma filiação”. Por exemplo, a tendência atual de patrimonialização, exercida por meio de operações de classificação de vestígios, selecionando o que deve ser descartado e preservado, exprimiria a nostalgia de um mundo perdido. Esta tendência associa as noções de traço, luto e herança, como no trecho sobre a matriarca Dona Lourença Maria de Abreu e Melo, descendente de “[...] fidalgos que se consideravam genuinamente portugueses e fiéis vassallos da metrópole”:

Esse gosto pelas árvores de costado, dela e de seu sobrinho, repontou em sua neta Dona Joana Carolina Pinto Coelho, em sua bisneta Dona Hortênsia Natalina Jaguaribe de Alencar, em mim, seu tataraneto, e eu a vejo dando outro broto na curiosidade de minha sobrinha Maria Beatriz Flores Nava. Somos os arquivistas da família. Só que este conhecimento que eu cultivo do ponto de vista da zootecnia e da fuga para o convívio dos mortos, resultava em orgulho e prosápia no entendimento de Dona Lourença Maria de Abreu e Melo. (...) Os casamentos das filhas e dos filhos eram todos escolhidos por ela. (...) Assim foi organizando enlaces, fazendo alianças, somando fortunas, mantendo puro o sangue que ela considerava o mais limpo de Minas. Até que era. (Nava 1974, pp. 162–163)

A “fuga para o convívio dos mortos” é um dos argumentos motrizes da composição das Memórias e do roteiro de leitura que confere sentido à citação de uma obra de arte. Esta preencheria as lacunas deixadas pelas contradições, incongruências e omissões da memória ao tentar reconstituir o passado, legando à imaginação estímulos para apreendê-lo por meio de outra linguagem, não apenas a visual, mas aquela que expressa através do inconsciente vislumbres poéticos do mundo real. Neste trecho, a descrição onírica repleta de sinestésias culmina na referência a *Le cheval blanc* (1898), de Paul Gauguin (Fig. 1):

Somos agora três adolescentes vivendo os banhos salinos que ouvi narrar a Ennes de Souza. Fugas ladeira abaixo até o varadouro de canoas de pesca, a praia idílica e pobre, as gaivotas e as tapenas, nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam, o mar todo crespo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador. (...) Foi sonho ou tinha mesmo aqui aquela saia branca arregaçada e aquela pele escura? Visão fugindo cheia de risos e se escondendo entre os verdes, os azuis, as folhas, os galhos, o potro vermelho e o cavalo branco da paisagem de Gauguin. (Nava 1974, pp. 22–23)

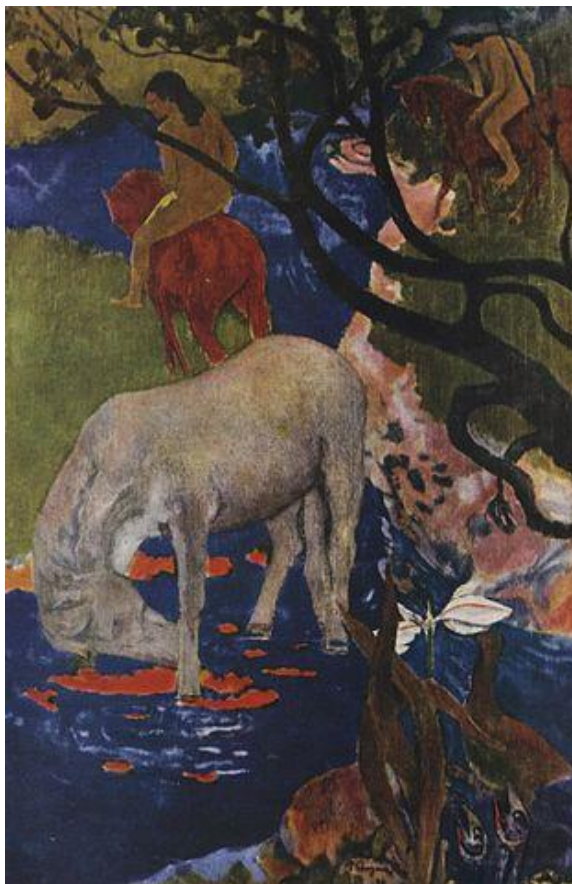


Figura 1. *Le cheval blanc* (1898), de Paul Gauguin.
 Fonte: Wikipedia Commons

Nava (1974, p. 22) reconstitui cenas por “traços” de memórias de outras pessoas, pelo trabalho da memória voluntária e dados históricos, particularmente nesse caso, com relatos da literatura de viagem do século XIX: “[...] vindas da missa de São Tiago, de São Pantaleão, da Catedral, passam as mulatas, caboclas, negras e puris descritas pelo viajante”. Henry Koster, Louis François de Tollenare e Johan Moritz Rugendas são fontes prováveis, além de Alcide Dessalines d’Orbigny, que descreveu, com mentalidade europeia, a urbanização de Ouro Preto e São Luís do Maranhão (Freyre 1996, p. 301).

A descrição dos “banhos salinos” é também compósito do trabalho da imaginação: “Essa sempre procrastinada viagem, se não a faço com o corpo, realizo em imaginação. Desde menino, quando, de tanto ouvir falar em Ceará e Maranhão, eu enchia cadernos e cadernos de desenho” e fruto da memória associativa – ambas fazem pensar na concepção bergsoniana de tempo, em que passado, presente e futuro se encontram-amalgamados:

[...] quando certos sons, certas sílabas e certos nomes mágicos abrem para mim os caminhos do oceano. Ilha, rei, São Luís Rei. Ou então, mar, amar, aranha, arranhão, que sempre se entrelaçam e emaranham na graça da palavra Maranhão. E mais a sombra de Sinhá Graça que, menino, eu vi passar toda de negro. E ainda, Heráclito Graça, Graça Aranha... Quando

tudo isso me dá a chave dos mares, vou ter inevitavelmente às baías de São Marcos e de São José e com meu companheiro de curso, Roberto Avé-Lallemant, chego a São Luís (que ele chamou de resplandecente e achou parecida com Funchal) naquele ano de 1859 – quando ela era a quarta cidade do Brasil, quando meu avô e Totó Ennes adolesciam e quando eu não tinha idade na antecipação do Tempo. (Nava 1974, p. 22)

A expressão “chave dos mares” tem a mesma mensagem de “chaves da memória”. Tais chaves revestem-se de muitas formas, uma delas é a influência do belo na experiência concreta, na subjetividade e na lembrança. A cena dos “banhos salinos” recorda a poesia simbolista não só na ideia de movimento de “fugas ladeira abaixo”; nas imagens repletas de sugestões da “praia idílica e pobre”, com “gaivotas”, “tapenas”, “nuvens de borboletas caindo nas ondas como flores que despencam”; na mescla de impressões sensoriais: “mar todo crespo, amargo ao gosto, ardendo nos olhos do mergulhador”; na alusão às cores, “saia branca” e “pele escura”, “os verdes”, “os azuis”, “o potro vermelho e o cavalo branco”; no tom de devaneio e fantasia da “Visão fugindo cheia de risos e se escondendo”.

O excerto vincula-se à leitura proustiana da questão da memória associativa na poesia simbolista. Segundo Cocking (1982, p. 91), a obra de Proust ilustra uma nova fase da literatura, conferindo inteligência lúcida ao inventário de sensações e emoções que impregnou as manifestações artísticas durante o Romantismo e o Simbolismo.

Meyers (1972, p. 377) encontrou semelhanças entre o pensamento de Proust e John Ruskin relativas à questão do belo. O ponto de partida da filosofia estética de Ruskin, escreveu Proust, foi avaliar a beleza não apenas como objeto de deleite, e sim na aceção de uma realidade infinitamente mais importante que a vida em si mesma. A análise de Proust sobre Ruskin aplicar-se-ia à sua própria filosofia, precisamente quanto à manifestação da beleza na arte ser mais “real” do que na vida. Por essa razão, analogias estéticas e comparações com obras de arte enriqueceriam a visão do que parece banal no cotidiano. Rivalizando com a literatura, a arte tem o poder de colocar a vida em relevo, de esclarecer o vago e apreender com originalidade o familiar. Meyers cita a definição de Proust para a realidade, como certa relação entre sensações e memórias: o melhor modo de realçar essa realidade é induzir as sensações imediatas do presente a ganharem maior significado, entrelaçando-as a memórias do passado por meio de analogias estéticas.

Nava explora esse aspeto do sistema mnemónico literário de Proust realçando a linguagem, tornando-a mais sugestiva e poética. Neste excerto sobre Dona Ana Cândida Pamplona da Silva Nava, o clímax da gradação conduz à figura central de *O nascimento de Vênus* (1484–1486): “Minha avó era linda. Linda de pele, linda de dentes, de cabelos, de corpo e do airoso porte. Linda – do pescoço serpentino como o da Simonetta Vespuccia

do quadro de Sandro Botticelli” e de “[...] enormes olhos verdes (...) esmeraldinos (...) cheios das sugestões das coisas curvas e infinitas, lembrando a placidez das noites de lua e a distância de calmos mares” (Nava 1974, p. 31). A beleza seria uma chave para examinar, “dar colorido” e tornar mais precisos os “contornos das imagens” e retratos do passado.

Através de numerosas alusões específicas, esclareceu Meyers (1972, p. 377), Proust evidencia quais imagens visuais tinha em mente ao fazer essas analogias, visualizações construídas a partir de pinturas que ele conhecia bem e determinadas por suas impressões e memórias de tais obras. Por conseguinte, ler o texto de Proust requer memória precisa e saber especializado, ou seja, um leitor mais culto e cuidadoso. Reproduzir as pinturas visualmente, descrevê-las verbalmente e interpretá-las iconograficamente seria um modo do leitor buscar a correspondência ideal entre as imagens visuais que se formam na mente durante a leitura e aquelas referidas por Proust no trabalho de escrita. É assim que se deve pensar a conexão entre as referências feitas, respectivamente, em *Baú de ossos* e *O círio perfeito* à história de *Nastagio degli Onesti* (Fig. 2). Na primeira menção, a referência conjuga-se às histórias da esposa do rei Acab e da viúva do rei de Judá na tragédia de Racine:

A mesma angústia que senti anos depois, no Museu do Prado, diante de três quadros em série, mostrando a história de *Nastagio degli Onesti*. Lá vai a pobre vítima, toda nua, perseguida pelos cães e que, despedaçada por eles, revive sem lacerações, para outra vez ser perseguida, mordida, rasgada pelos mastins e sempre ressuscitar inteira para, novamente, ser filada e ainda feita em postas pela matilha furiosa. O suplício de Jezabel foi menor e mais tarde, na aula de francês do Pedro II, aprendendo a *Athalie* no *Théâtre Classique*, eu padecia menos – que ela só morria uma vez aos dentes da cachorrada. (Nava 1974, p. 353)

Você conhece? A história de *Nastagio degli Onesti*. É de Bocaccio e foi iluminada em alegorias fulgurantes por Botticelli. Eu vi elas todas no Museu do Prado. A moça tinha sido condenada a ser devorada por mastinos furiosos – eternamente. (...) A história de *Nastagio degli Onesti* inspirou minha alegoria do remorso e como ele me consome, me queima, me faz vomitar. (Nava 1983, pp. 558–559)

Proust examinava cuidadosamente as pinturas que usava como fonte de inspiração. Esse “material bruto” era transformado por sua imaginação, da mesma maneira, segundo Meyers (1972, p. 378), que ele transformava modelos humanos em criações ficcionais. Nava (1974, p. 240) faz uso desse mesmo processo ao narrar episódios biográficos reportando-se à legenda, ao maravilhoso, ao mito e à narrativa oral “[...] porque alguns personagens de suas sagas andavam envoltados em [pessoas] conhecidas de Juiz de Fora”.



Figura 2. A história de *Nastagio degli Onesti* (1483), de Sandro Botticelli. Cena I: *O encontro com os amaldiçoados na floresta de pinheiros.*

Fonte: Wikipedia Commons

Para o memorialista: “Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficavam lembranças fragmentárias. Entretanto, pode-se tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido” (*idem*, p. 40) – e nesses casos, partia de criações artísticas e ficcionais para dar vida a modelos humanos:

Da casa de meu Pai, na Rua do Comércio e do seu sobrado à Rua do Imperador, não tenho senão a impressão renovada e sempre atual de duas fotografias amareladas. (...) Na da segunda, meu Pai, minha Mãe, e outros figurantes surgem na janela de cima numa composição de pessoas, de gradis e portadas que lembra *Le Balcon* de Édouard Manet. (Nava 1974, p. 234)

A casa, derrubada, persiste intacta dentro de mim e ainda mais, reforçada pela presença de novos moradores. O engenheiro Jorge Carvalho, sua mulher Luísa, sua criada Juliana, D. Felicidade e o Conselheiro Acácio. Porque quando li *O Primo Basílio*, coloquei a ficção queiroziana na Rua Direita 142 e jamais pude escapar desse sortilégio nas releituras. As salas se adaptavam perfeitamente à descrição do livro e os desabafos do Jorge com o Sebastião eram no escritório de meu Pai; D. Felicidade, o Conselheiro, Julião e o Ernestinho tomavam chá na nossa sala de jantar, na nossa louça; Juliana recebia as *cartasinhas* no alto de nossa escada. Luísa morreu no quarto de minha Mãe. (Nava 1974, p. 238, grifo do autor)

Na referência de Swann à *Caridade* (1304–1306) de Giotto, observou Cocking (1982, p. 136), a imagem da criada Françoise reconstrói com tamanha precisão a pintura, que alguém poderia argumentar que esse retrato ostensivo de uma pessoa real não iria além de uma burlesca descrição do afresco, feita por um observador perspicaz. Proust não

falha ingenuamente em reconhecer o simbolismo e a magnitude da obra, feito o jovem Marcel, mas deliberadamente põe de lado entendimento e percepção a fim de explorar com humor o mesmo estado de expectativa que impediu Marcel de fazer um julgamento da obra antes de Swann lhe explicar o significado do afresco e como olhar para ele. Nava usa uma imagem cara a Proust, a da catedral, para orientar o olhar do leitor das Memórias:

Com mão paciente vamos compondo o *puzzle* de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados (onde no burel de um santo vemos – lá fora! – céus profundos, árvores ramalhando ao vento, aviões, nuvens e aves fugindo), como aqueles recortes que suprimem os limites do real e do irreal nas telas oníricas de Salvador Dalí. (Nava 1974, p. 41)

Nora (1989, p. 15) afirmou que a dissolução da memória histórica multiplicou o número de memórias privadas. Um dos custos da metamorfose histórica da memória tem sido a abrangente preocupação com a psicologia individual da rememoração. Ambos os fenômenos estão de tal modo ligados que seria difícil compará-los, ignorando sua exata coincidência. No final do século XIX, quando se fez sentir o decisivo golpe no equilíbrio tradicional – a desintegração de um mundo rural – a memória assume posição central, com Bergson, no pensamento filosófico; com Freud, no cerne da psicologia da personalidade e, com Proust, no coração da literatura autobiográfica. Com Freud e Proust estabeleceram-se aqueles dois espaços íntimos e ainda universais da memória, a cena primária e a celebrada *petite Madeleine*. A transformação da memória implicaria certa alteração categórica do histórico ao psicológico, do social ao individual, da mensagem objetiva à recepção subjetiva, da repetição à rememoração. A psicologização da memória contemporânea pressuporia nova economia da identidade, do mecanismo da memória e da relevância do passado. Nesse sentido, “compondo o *puzzle* de uma paisagem que é impossível completar”, a percepção subjetiva da arte, partícipe da memória associativa, e o dado histórico acessível à memória voluntária podem ser entrelaçados por analogias:

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Um folheto de receita de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro, com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e de meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice. (Nava 1974, p. 41)

Bousier (2002) atribuiu aos traços a capacidade de reverter o oblívio, comparando-os a geleiras erráticas e morainas glaciares que, abandonadas pela retirada da neve devido ao aquecimento climático, indicam o avanço máximo do gelo, em cujo núcleo é possível

reencontrar marcas deixadas no ambiente pela vegetação, clima e atividade humana. As amostras colhidas permitem remontar no tempo graças à memória do gelo que aprisionou o pólen, os metais, as repercussões radioativas, os compostos químicos, etc. Assim, o gelo gera um arquivo em senso estrito, segundo a definição dos historiadores. Nesta passagem, o pavimento e os mosaicos da Basílica de São Marcos são traços evocativos do sobrado da avó materna, em Fortaleza. A percepção sensorial atuaria como o fator de aquecimento em relação ao arquivo mnemônico ‘descongelado’ durante a contemplação da Basílica:

Anos depois tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos – que parece movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive aí estranha impressão. Olhava os mosaicos da cúpula e as figuras da “Ascensão” me faziam pensar em Dona Nanoca. A “História de São Marcos”, a “Glória do Paraíso”, o “Julgamento Final”, e lembrava o Ceará. A “Pala d’Oro”; e ocorria-me a reverberação das areias do Mucuripe. Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. (Nava 1974, pp. 44–45)

Nava também relaciona a memória da arte aos ‘lugares da memória’: “Pisa, com seu Cemitério, onde o mestre do afresco do ‘Triunfo da Morte’ aconselhava os viandantes ao gozo do presente precário” (*idem*, p. 60), no caso, provável alusão à morte precoce do avô paterno, aos 37 anos, a 1 de junho de 1880, portanto, cinco anos após a primavera em que visitou “As paisagens onde as colinas eram do Ghirlandaio, os loureiros do Perugino, os ciprestes de Giovanni Bellini e os cursos-d’água – todos afluentes do que serpenteia entre as ravinas que Leonardo pôs atrás da Gioconda” (*idem*, p. 61).

Certa passagem biográfica pode conter várias referências às artes relativas a mesma pessoa, sinalizando etapas da vida, mudanças e traços pessoais. Nava faz cada retrato dedicado ao avô paterno sintetizar um episódio biográfico: do “rapaz de 18 a vinte anos, cabeleira à Castro Alves”, à “[...] figura daquele Rodolfo Valentino que subiu aos céus da Broadway pelos 20 – substituindo-se o ar bandalho e lúbrico da fisionomia deste por uma expressão de majestosa calma e de ideal serenidade”, até o dia em que “[...] Pedro da Silva Nava pesou nos braços da amada com a violência e a densidade marmóreas do Cristo da Pietá” (*idem*, 21–77). O trajeto do avô, de casa ao trabalho, torna-se ‘lugar da memória’ pela impressionante reconstituição histórica do Rio de Janeiro, “[...] se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia”, revestindo cada breve memorial ao biografado:

Havia de ter a máscara a um tempo afável e reservada, benevolente e distante dos *staalmeesters* do Sindicato dos Tecelões do Rijksmuseum de Amsterdão. Como espelho de vários lados, outras faces ele deixou: a da inteligência e bom convívio, a que se referiam seus cunhados; a da bondade e doçura, que impregnaram sua mulher e filhos; a de sua

pilhéria rabelaisiana e do seu gosto pela farsa, onde não figurava mais como um grave Rembrandt, mas em que aparecia, junto a seu cúmplice Totó Ennes nas cabriolas das quermesses de Breughel ou das sarabandas tragicômicas de Hyeronimus Bosch. (Nava 1974, p. 67)



Figura 3. Os síndicos da guilda dos fabricantes de tecidos (1662), de Rembrandt.
Fonte: Wikipedia Commons

4. Conclusão

Nava (1974, p. 303) utiliza o “sistema de recuperação do tempo” ao qual Marcel Proust “deu forma poética decisiva e lancinante” ao perscrutar o passado, “os mortos” e as lembranças desencadeadas pela memória associativa, cujo mecanismo de ignição pode ser “redescoberto”: “Todo mundo tem sua *madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura”, assim, a recordação depurada por meio da obra de arte nesse “[...] processo de utilização da lembrança (...) tem algo da violência e da subitaneidade de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído – doravante irresgatável e incorruptível.” A memória associativa e a memória voluntária têm múltiplos recursos para lidar com traços, vestígios materiais e imateriais, cuja dinâmica é similar à das “[...] chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust” e Nava.

O espaço é uma das chaves que levam até “os mortos”, por exemplo, ao refazer o “traçado” das águas do Rio Comprido, vindo de “encostas doces de Santa Teresa, da serra da Lagoinha, das escarpas do Corcovado”, “ali onde erigiram o Largo do Rio Comprido”, unindo referências geográficas, toponímicas, biográficas, históricas e autobiográficas:

Vinha primeiro a curva cujo ápex está na atual junção de Campos da Paz e Ambirê Cavalcanti. Aquela já foi só da Paz e terminava ali. Depois prolongaram-na até Paulo de Frontin, trocaram seu nome para Dr. Costa Ferraz e, quando este médico foi esquecido, pelo de seu colega Campos da Paz – Artur Fernandes Campos da Paz, professor da Faculdade, abolicionista, republicano, antimilitarista e adversário de Floriano, que o perseguiu e desterrou para o Amazonas. Conserva a designação e vai fazendo lembrar outros Campos da Paz, os três Manoel Venâncio, também médicos, o avô (amigo de meu Pai), o filho, o neto (meus amigos), todos mortos... (Nava 1974, p. 299)

Os retratos de Simonetta Vespucci e dos síndicos da guilda dos fabricantes de tecidos encerram padrões estéticos de uma era. Segundo Cho (2012, p. 9), ideais de beleza representados nas artes, literatura e outras mídias produziram uma imagem do belo dissociada do modelo ou personalidade histórica original. A imagem criada na mente do público absorve fragmentos de emoções pessoais e ganha forma ao evocar experiências, memórias e sentimentos tornados alvo ou objeto de autoprojeção emocional.

Assman (2011, p. 345) ponderou que Simônides, o legendário patrono da arte da memória, podia identificar os mortos após o colapso do telhado em um banquete por recordar a posição dos convivas antes do desastre, mas os “artistas da memória” do século XX acham-se em situação diversa. Eles chegam à cena após o desastre, e não há forma de arte concebível que estenda uma ponte entre passado e presente. Não lhes resta nada por reconstruir – tudo o que têm a fazer é coletar, arranjar e preservar fragmentos dispersos de relíquias. Em vez de documentar, com seu trabalho, o poder da memória para transcender a morte, preferem destinar-se às tarefas de mensurar e registrar perdas. Efetuando-as, Nava deixou nas Memórias retrato evocativo da imagem de Simônides:

No que ninguém podia com o Itrício era na memória (...). Pois era também dotado de uma intuição mais que proustiana (...) porque tocava as raíais da adivinhação e da clarividência. (...) Uma prova de sua vidência ele a deu quando, depois de longa conversa sobre a Morte, num jovial almoço de aniversário (...) ele concentrou-se e anunciou (...) até a ordem em que se processaria o encontro de cada um [dos convivas à mesa] com a Dama Esfaimada. (...) E foi dito e feito... A previsão foi sendo repetida em tom de pilhéria (...) virou tabu e ninguém mais falou no assunto. (Nava 1974, p. 47–57)

Aceitar o lugar da Morte nesse banquete é um dos desafios da ‘arte da memória’.

Referências

- Aguiar, J. A. de (1998). *Espaços da Memória: Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EdUsp.
- Almeida, M. (2009). *Trilha dos trópicos: refazendo o turista aprendiz*. São Paulo: Editora Lazuli.
- Assis, M. (1978). *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural.
- Assman, A. (2011). *Cultural memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.
- Balzac, H. (s/d). *Eugênia Grandet*. Tradução de Ondina Ferreira. São Paulo: Melhoramentos.
- Bezerra, E. (2014). Sabadoyle: o último salão literário. *Blog Instituto Moreira Salles*. <https://blogdoims.com.br/sabadoyle-o-ultimo-salao-literario/>. Consultado em: 19 jan. 2019.
- Bittencourt, A. (2019). Personalidade e destino: Pedro Nava, Mário de Andrade e a Socialização do Modernismo. *Sociologia & Antropologia*, 9 (1), 235–256.
- Boursier, J. Y. (2002). La mémoire comme trace des possibles. *Socio-anthropologie*, 12. <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/145>. Consultado em: 19 jan. 2019.
- Bueno, A. (2005). Bernanos, Influências francesas no Modernismo brasileiro. *Revista Brasileira, Fase VII, XI (43)*, 145–155.
- Cocking, J. M. (1982). *Proust: Collected Essays on the Writer and His Art*. Cambridge, London etc.: Cambridge University Press.
- Cohen, P. (2014). *History and Popular Memory: The Power of Story in Moments of Crisis*. New York: Columbia University Press.
- Cho, K. (2012). *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*. Traduzido por Kyoko Selden. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Freyre, G. (1964). *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Freyre, G. (1996). *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record.
- Goethe, J. W. (2014). *As afinidades eletivas*. Trad. de Tércio Redondo. São Paulo: Penguin.
- Le Goff, J. (1984). Documento/Monumento. In *Enciclopédia Einaudi*. Volume I: *memória, história* (pp. 95–106). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Meyers, J. (1972). Proust's Aesthetic Analogies: Character and Painting in Swann's Way. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (3), 377–388.
- Nava, P. S. (1974). *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Nava, P. S. (1983). *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Panichi, E. & Contani, M. L. (2003). *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel.
- Panichi, E. (2016). *Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava*. Londrina: Eduel.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Liéux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://www.jstor.org/stable/2928520>. Consultado em: 19 jan. 2019.
- Penido, P. (1998). *Pedro Nava e o bicho urucutum*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Savietto, M. C. (2002). *Baú de Madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nanquim Editorial.
- Senna, H. (1985). *História de uma confraria literária*. Rio de Janeiro: Xérox do Brasil.
- Vale, V. A. (2018). Pedro Nava. Memorialista-anatomista da sociedade brasileira (1890–1940). *16º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. UFCG/UEPB. https://www.16snhct.sbhct.org.br/resources/anais/8/1545189705_ARQUIVO_TrabalhoVandaArantes2-rev.pdf. Consultado em: 19 jan. 2019.
- Ven, I. V. (2017). Size Matters. In L. Munteán *et al.* (Eds.). *Materializing memory in Art and Popular Culture* (pp. 106–122). New York: Routledge.
- Werneck, H. (2014). *Sonhos rebobinados*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial Ltda.

[recebido em 31 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 21 de outubro de 2019]