

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Maria Daniela Silva Lamarão Belfort Bastos

As figurações da morte em Baú de Ossos, de Pedro Nava

**Juiz de Fora
2023**

Maria Daniela Silva Lamarão Belfort Bastos

As figurações da morte em Baú de Ossos, de Pedro Nava

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais

Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado

**Juiz de Fora
2023**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva Lamarão Belfort Bastos, Maria Daniela .

As figurações da morte em Baú de Ossos, de Pedro Nava /Maria Daniela Silva Lamarão Belfort Bastos. -- 2023.
90 f.

Orientador: Fernando Fábio Furtado Fiorese
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Morte. 2. Memória. 3. Pedro Nava. I. Furtado Fiorese, Fernando Fábio , orient II. Título.

Maria Daniela Silva Lamarão Belfort Bastos

A figuração da morte em *Baú de Ossos*, de Pedro Nava

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 29 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Rogério da Silva Lima - Membro Titular Externo

Universidade de Brasília

Juiz de Fora, 25/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Fabio Fiorese Furtado, Professor(a)**, em 27/09/2023, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério da Silva Lima, Usuário Externo**, em 28/09/2023, às 16:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 10/10/2023, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1490152** e o código CRC **36937271**.

Dedico este trabalho ao Luiz Almeida e ao
Fernando Fábio Furtado Fiorese.

AGRADECIMENTOS

Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista. Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco-sem-saída.

Clarice Lispector

Quem acolhe um benefício com gratidão, começa a pagar sua dívida.

Sêneca

Há ordem na existência, no tempo, na morte? Ou a parábola do nosso aparecimento é vulgar rosário de luzes, fortuitas e diminutas? Perfiz há muito esse desassossego, mas há momentos em que os despojos do conflito reivindicam a revanche, o direito de pôr minhas certezas a perder, ou ao menos de padecê-las com o tormento da dúvida. Penso serem os restos de crenças que conservei – inevitáveis no coração da maioria dos homens, como o próprio Pedro Nava escreveu em uma carta. Na órbita desinteressada do dos dias, sempre a mesma apatia, a mesma angústia, a mesma ausência; se contraída ou cultivada, não me caberia dizer – mas isso não é tudo. E assim não o é porque assim não quiseram meus amigos. A amizade é o sal da vida, escreveu Jorge Amado, e vocês deram sentido a esse dizer. Peço licença ao meu pretenso ceticismo, porque amigos me fazem *querer* acreditar em destino, mágica, linha invisível. Gosto de pensar que *algo* trouxe vocês para mim.

Agradeço profundamente ao Luiz Almeida, porque ninguém sai do abismo subindo nos próprios ombros. Foram tantos gestos que me sinto em perpétua dívida, ainda que me prostrasse à sua frente até o fim dos tempos. Em mundo devassado do centro à crosta, tudo está posto, desvelado – mas a palavra certa me escapa. É uma vergonha, é um clichê, é a verdade: nada seria o suficiente. Então, tomo o conselho de Sêneca e começo por simplesmente *ser grata*, e opto por sê-lo publicamente, na esperança de que baste.

Agradeço com igual fervor ao Fernando Fábio Furtado Fiorese. Outro dia, relendo um livro, topei com as palavras de Rousseau que adultero agora: “Recebi, com pouco proveito, as ternas instruções do melhor dos mestres”; diante da tolice estéril da juventude, da paralisia inútil de se sentir uma fraude, de me sentir humana, demasiadamente humana – eu não fui precipitada, eu fui um precipício. E você me deu a mão.

Agradeço igualmente ao professor Alexandre Faria, a quem a afabilidade e o acolhimento foram de uma gratuidade indizíveis. Há um calor nas coisas, e esse calor é tudo. A sua gentileza me aqueceu – e o resultado é mais do que a dissertação de mestrado. De antemão, agradeço ao professor Rogério Lima, membro da banca de defesa, pela sua presença e interesse na minha pesquisa.

Quero igualmente agradecer aos meus animais de estimação, Bombom e Rosinha, as minhas maiores alegrias e amores. Agradeço também à minha família, principalmente ao Ivan Cunha e à Maria Rita; vocês são a minha rocha. Agradeço ao meu pai, George Marcos, que me motivou a entrar na Pós-Graduação; agradeço à minha vó, Maria Izabel, que me incentivou a não desistir. Aproveito para agradecer aos meus demais amigos. Começo pelos que ganhei da Livraria Atena: Jean-Claude Soares, Paulo Roberto e Michel Faria. Agradeço igualmente à Flávia Martins e à Thayane Dantas; por causa de vocês, eu nunca estou sozinha.

Agradeço igualmente à secretaria da Pós-Graduação em Letras, principalmente ao Paulo Victor e à Daniele de Souza Leite Molina. Foram também as suas palavras gentis que tonaram possível a finalização dessa jornada. E, por fim, à CAPES pela bolsa de mestrado.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo mais relevante discorrer acerca da morte em Pedro Nava, notadamente sob o pano de fundo de *Baú de Ossos* – embora tenhamos sorvido de fontes outras, como entrevistas, anotações pessoais, fatos biográficos. Muitos críticos da obra naviana aferiram que a influência da morte nas *Memórias* é massiva. As análises, costumeiramente, concluem que a presença da morte se justifica pela sua negação; de, pela escrita, conferir perenidade à transitoriedade da condição humana – uma forma de vencer a morte. Em nosso turno, entretanto, gostaríamos de predicar a morte por veredas outras: pelo viés de sua confirmação. Por saber-se da morte perdedor, cabe a Pedro Nava apenas “praticar” morrer; e o caminho da morte biológica é apreendido, sobretudo, pela destruição do tempo sobre tudo que existe, pois recordar não é viver – é reconhecer que a morte é o nosso real, assim como afirmou Paul Ricoeur. Nesse sentido, esperamos demonstrar que *Baú de Ossos* é uma longa e opulenta maturação do homem para a podridão final, a qual todos estamos encomendados.

Palavras-chave: morte; memória; baú de ossos; Pedro Nava.

ABSTRACT

The present dissertation has as its most relevant objective to discuss death in Pedro Nava, notably in the work *Baú de Ossos* – although we have drawn from other sources, such as interviews and personal notes. Many critics of Nava's work noted that the influence of death in the *Memórias* is massive. Analyzes usually conclude that the presence of death is justified by its denial; of, through writing, forging a sentinel of life against the devastating feeling of finitude. In short, there would be the manifest intention of conferring perennality on the transience of the human condition. In our turn, however, we would like to predict death by other paths: by the bias of its confirmation. Knowing that he is the loser of death, it is up to Pedro Nava to just “practice” dying; and the path of biological death is learned, above all, through the destruction that time undertakes in everything that exists, because remembering is not living – it is dying. In this sense, in the end, we hope to have demonstrated that *Baú de Ossos* is a long and opulent maturation and preparation of man for death – death as its absolute, irremissible and definitive term.

Keywords: death; memory, baú de ossos; Pedro Nava.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. A MORTE COMO LUGAR DO PASSADO.....	18
2.2 A flânerie da memória: rotas íntimas.....	28
3. TECER A MEMÓRIA, DESVELAR A MORTE: A TESSITURA DA CONDIÇÃO.....	35
4. O FASCÍNIO PELA MORTE REDESCOBERTA, AS IMPLICAÇÕES DO MORRER.....	57
5. Considerações finais.....	88
6. Referências bibliográficas.....	84

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Reprodução do boneco de Baú de Ossos (acervo da Casa Rui Barbosa)46
- Figura 2** – Reprodução do boneco de *Baú de Ossos* (acervo da Casa Rui Barbosa)47

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
ou os ramalhetes distintos,
os superfinos candelabros
e as discretas decorações.

Eu 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 a não esqueçam os amigos
que ela perturbe os amigos
e que lance 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 se demoraram
seus lábios quirodáctilos?
Foram nelas esboçados
todos os gestos malditos:
até 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 partes sujas sem perdão,
que eu esmagava nos sábados
e aos domingos renasciam!

— Meus amigos! Olhem as partes...
Fujam das partes...
Das punitivas, malditas partes...
— Meus amigos! Arranquem as suas...
Esmaguem as suas...
Amputem as suas...

Eu quero a morte nua, crua,
terrífica e habitual,
com o seu velório habitual

Ah, o seu velório habitual...
Não me envolvam num lençol:
a franciscana humildade,
bem sabeis que não se casa
com meu amor pela Carne
com meu apego ao Mundo.

Eu quero ir de casimira:
calça listrada, plastron...
com os mais altos colarinhos,
com jaquetão com debrum...

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 a sua lembrança evenene
o que restar aos meus 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...

Pedro Nava, in: *O Defunto*

INTRODUÇÃO

A presente dissertação possui como objetivo mais expressivo discorrer sobre as figurações da morte em *Baú de Ossos*, publicado em 1972, pelo mineiro Pedro Nava (1903 – 1984). Neste primeiro volume de seu arco memorialístico, temos uma narrativa que se destaca, em mais razão, pela opulência léxica que atesta o escritor refinado, perito na arte da descrição sofisticada e pormenorizada. A terminologia médica se funde às palavras gastas de tanto dizer, ornando a trama textual com sua sonoridade latina, italiana, mineira – mas sem se perder no *feux d'artifice* infecundo do verbo oco. E nessa clave que se dá o processo de conversão em palavras de suas memórias.

Antes de discutirmos as questões mais essenciais relativas aos fins desta dissertação, faz-se oportuno tecer algumas reflexões de caráter geral, mas que fizeram parte de sua elaboração. Para tanto, primeiramente, tracemos um breve panorama da vida de Pedro Nava e do objeto de estudo desta dissertação, o *Baú de Ossos*.

Médico pela Faculdade de Medicina – atual Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) –, Pedro Nava empreendeu uma muitíssimo bem-sucedida carreira na medicina, sendo reconhecido internacionalmente como reumatólogo. É importante ressaltar, todavia, que Nava, uma vez em posse do seu diploma, jamais deixou de cultivar sua verve para as artes e os demais saberes da cultura humana. Como prova, alguns de seus poemas foram publicados na *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira e lançada pela editora Zélio Valverde em 1946. Ademais, algumas de suas ilustrações foram estampadas em uma edição de *Macunaíma*, em 1929. Quando, enfim, Pedro Nava inicia sua empreitada memorialística, quase aos 70 anos de idade, havia alcançado um conhecimento enciclopédico, corpulento e articulado – capaz de consagrar suas memórias, ponto para o qual convergiram todas as suas aptidões, até mesmo a da ciência médica, como seu maior feito.

Se, até então, poeta e pintor bissexto, desde jovem Pedro Nava foi um colecionador contumaz. Coletou detritos de história, suas e dos outros, como cartas, retratos e documentos – a esse aporte inicial, anotações, panfletos e objetos diversos também foram apanhados e resguardados. Suas relíquias, então, foram acomodadas nas estantes do quarto-museu¹, em seu apartamento no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Tempo certo, esse acervo foi maneado

¹ Atualmente, o acervo de sua coleção está arquivado na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. A visita e consulta são autorizadas mediante agendamento. Ademais, as informações biográficas sobre o autor foram coletadas a partir de dados públicos disponíveis no Wikipedia.

como uma cápsula da lembrança, subsidiando a escrita de suas memórias. E eis que, nesse processo caudaloso, um baú é concebido.

Publicado pela primeira vez em 1972 pela editora Sabiá, *Baú de Ossos* inaugura a empreitada memorialística de Pedro Nava, que conta com a publicação de outros seis grossos volumes², além de um sétimo inacabado, devido ao seu suicídio em 1984. No primeiro volume, o médico recupera a memória familiar de seus antepassados desde o século XIX. Dividido em quatro partes, as memórias resgatadas em *Baú de Ossos* despontam ao Norte, no Setentrião, avançam pelo Caminho Novo, seguem sua torrente em direção ao Paraibuna para, finalmente, desaguar no Rio Comprido, bairro nobre da então Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro. No baú do memorialista, enfileiram-se, aos montes, menções a espaços defuntos atrelados aos seus fantasmas mortos.

As memórias do autor são incendiadas e reavivadas à medida que são associadas a um lugar, fazendo com que, por meio dessa junção, se dê a recuperação do sonho do passado. Sim, sonho, pois o exercício retrospectivo, desde Proust, é incapaz de reaver *le temps perdu*, sendo possível apenas a enunciação de seu corpo entalhado. Essa consideração não é apenas oportuna, mas fundamental para compreender a natureza das memórias de Nava. O mineiro, em nenhum ponto narrativo, anela o impossível de restituir carne aos acontecimentos, de reaver suas sabidamente perdidas *madeleines*. Pedro Nava jamais suaviza a irrecuperabilidade do tempo, distrai-se da irreversibilidade da morte. Não negocia com as moiras. Não se escandaliza diante da finitude. O *Nóstos* naviano é, por isso mesmo, uma resignada – ou seria angustiada? – caminhada ao encontro da “indesejada das gentes” – uma forma de morrer, ou, no mínimo, de compreender que a morte o nosso real. Antes de se haver com o destino humano, porém, trata-se de retornar à origem. A Caronte, pagou-se a viagem com verbo, tralhas retidas de seus parentes defuntos, envelhecidas pelos anos, e retorno aos lugares do passado.

No primeiro capítulo da dissertação, a proposição mais relevante é discorrer sobre a importância da delimitação física do espaço para a cadeia associativa de Pedro Nava, que se desdobra como um artifício de reconhecimento da finitude. Filiamo-nos à compreensão de que, na especificidade do constructo naviano, esta é a afirmação radical da morte, dos “jamais”. Para fundamentar nosso argumento, inicialmente analisaremos fragmentos textuais que corroboram o exposto, dando, em seguida, ênfase à prática da *flânerie* na qual, simultaneamente, sua cadeia associativa se apoia e repele.

² Na ordem de escrita e publicação, são os seguintes os demais títulos de seu arco memorialístico: *Chão de Ferro*, *Balão Cativo*, *Beira-mar*, *Galo das Trevas* e *Círio Perfeito e Cera das Almas*.

No segundo capítulo, por sua vez, nosso intento é o de ir a fundo na demonstração de como o domínio da memória, e todos seus subordinados – a casa da infância, *souvenir*, retratos e artefatos da memória familiar – são representações da morte, uma vez que o substrato da lembrança são as ausências. Para tanto, intimamos para a discussão os meios artesanais dos quais Nava se valeu para escriturar as *Memórias*. Em seguida, procedemos avaliando em que medida esse aporte de recursos testemunham o caráter mortuário que subjaz a narrativa naviana.

No terceiro e último capítulo, o nosso intento foi o de refletir acerca da qualidade da morte em Pedro Nava, pois nos pareceu insuficiente apenas verificar que há essa presença, sem predicá-la de algum modo, a nosso modo. A partir das contribuições de muitos críticos da obra naviana, aferimos que estes a recepcionam pela via da negação da morte, ou seja: há uma luta contra a “indesejada das gentes”, da qual Nava buscaria se sair vencedor. A palavra literária, nesse termo, seria a sua vitória. Em nosso turno, lemos as *Memórias* em clave dissonante: a obra depura o homem na consciência da morte, para que, enfim, a coisa se consume. Penso ser esse o singelo grau de ineditismo e a contribuição mais relevante desta dissertação.

1. A morte como o lugar do passado

*A casa tem degraus de mármore
mas lhe falta aquele som dos tabões pisados de botas,
que repercute no Pará. Os tambores do clã.
A casa é em outra cidade,
Em diverso planeta onde somos, o quê? numerais moradores.*

Carlos Drummond de Andrade in: Boitempo

É no parágrafo primeiro de *Baú de Ossos*, publicado pela primeira vez em 1972, que Pedro Nava se arrisca nas águas incertas da memória: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais [...] nasci nessa rua, no número 179, em frente à mecânica, onde reinava minha avó materna” (Nava, 2012, p. 16)³. Então, segue a torrente que o arrasta para outros espaços: a casa histórica da província onde residiram Halfeld e Maria Luísa da Cunha, a casa da infância na rua Aristides Lobo, a Belo Horizonte que vive apenas na dimensão do tempo. A memória, neste termo, dar-se-á a partir de uma Rosa dos Ventos, um Oeste-Leste. Para o mineiro, a recuperação da lembrança é acionada pela recuperação dos espaços da memória⁴, que, posteriormente, são vertidos em texto. Ilma de Castro, em *Juiz de Fora apresentada por Pedro Nava* (2007), comenta uma entrevista de Nava na qual o autor categoricamente afirma: “Na minha memória, não só o tempo, mas a geografia também é personagem [...]” (Nava, *apud.* Salgado, 2007, p. 108). Nesse sentido, o espaço ergue-se como característica *par excellence* na engrenagem de sua máquina retrospectiva e, ao longo da obra, alcança o estatuto de centro de gravidade, eixo no qual orbitam suas reminiscências. Por isso mesmo, é importante tomar nota que os títulos dos quatro capítulos de *Baú de Ossos* são referências diretas – embora genéricas – a lugares onde se deram a história dos antepassados e da própria vida de Pedro Nava, conforme destacou Davi Arrigucci Jr. em *Móbil da Memória*. Tratam-se de uma fragmentação do espaço, fracionados em quatro partes que mapeiam o rastro do sangue, desde os familiares italianos, até mineiro e cearenses. E é por meio da reconstrução textual desses espaços que Nava toma posse das chaves da memória⁵ e se investe em uma

³ Utilizamos a versão digital do livro. Por isso, face à versão impressa, pode haver diferença na paginação.

⁴ Há outras engrenagens no engenho da memória naviana que, conforme destaca André Botelho no prefácio de *Baú de Ossos* [publicado pela Companhia das Letras], possuem alto grau de percepção sensorial. O processo se assemelha ao mecanismo das *madeleines* proustianas. Todavia, por questões de recorte, não nos dedicaremos a esse aspecto.

⁵ A expressão “chaves da memória” foi utilizada por Nava em *Baú de Ossos*, ao rememorar a casa da infância.

meditação sobre a morte. O primeiro capítulo desta dissertação dá testemunho da pesquisa espacial como um centro organizador das *Memórias*. Para tanto, na primeira parte, apresentaremos uma seleção de fragmentos extraídos de todas as quatro partes do livro que ilustram a nossa proposição, seguidos de comentários analíticos. Na segunda seção, por sua vez, será apresentada um exame teórico de como a espacialidade adquire um atributo funéreo.

À primeira vista, poder-se-ia inferir que *Baú de Ossos* consiste em uma robusta narrativa voltada apenas à experiência pessoal e à confissão, na qual a galeria de personagens é mero apêndice de um quadro cuja feição a ser avultada é a do próprio Pedro Nava – afinal, esse é o prenúncio que a epígrafe de *Setentrião* articula em seu âmago, acentuado pela posterior declaração, profundamente subjetiva, de que sua vida é uma “hesitação entre as direções apontadas por essa que é hoje a avenida Rio Branco”⁶ (Nava, 2012, p. 16). Todavia, à medida que o fio narrativo é desenrolado, evidencia-se que a voz da primeira pessoa está profundamente diluída no espectro da coletividade, expressa ora nas tantas menções a sua gente defunta, ora nos tantos processos históricos de formação do Brasil. Em *Baú de Ossos*, Nava insere-se no enredo, com mais ou menos constância e consistência, apenas quando passada a primeira metade do livro. Todo o restante é dedicado ao resgate da matriz familiar paterna e materna – e está tudo posto. Mesmo os nomes malditos da gente bandida e gatuna, cuja mera enunciação consternavam as reuniões familiares, são recuperados e postos às claras, pois sua genealogia não é tributária da vaidade, mas do trono e da lama (Nava, 2012, p. 100). Por isso, a fundação de suas memórias é composta por gente como Antônio Ennes de Souza, homem por todos os títulos admirável (Nava, 2012, p. 18), mas também Irifilia, inimiga de tudo que favorece a fantasia e torna a vida suportável [...] da qual, no anedotário parental, apenas as sombras jazem (Nava, 2012, p. 24). Entretanto, isso não é tudo. Toda essa evocação está a serviço de uma fina reflexão sobre a morte, a mais imperativa das condições humanas. Pedro Nava, sem fiar-se a divindades cridas como redentoras e ilusões outras, tem na lembrança de seus mortos e na recuperação dos espaços da memória não o exorcismo da morte, ou sua negação, mas a constatação de sua soberania inelutável, pois a paisagem da memória é o jamais – nunca mais a infância, com seus sabores; perdido o pai, que não ressuscitou ao terceiro dia. A digesta de Nava diante dessa consciência torna-o elegível às palavras de Sêneca, quando o romano afirma

⁶ Embora Pedro Nava pouco verbalize acerca do que se trataria essa hesitação – esse trabalho foi relegado aos críticos de sua obra, na qual, talvez, interpretação de André Botelho seja a mais precisa –, é interessante refletir acerca de como a ideia que o autor faz de si mesmo gravita em torno de um espaço – no caso, a Avenida Rio Branco.

que morte não constitui evento futuro, pois todo o tempo que já passou pertence à morte (Sêneca, 2022, p. 15). A escrita de *Baú de Ossos* prova que os disfarces da memória contra a finitude resultam inúteis, pois tudo terá de ser reconstruído. Tal como Sísifo, o memorialista está condenado ao dispêndio de esforços irremediavelmente infecundos.

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. Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo, que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa (Nava, 2012, p. 29).

A fim de adentrar no mistério das associações pretéritas, Nava lança mão de diversos recursos. Além do mencionado acervo, há as histórias contadas por sua avó, que se prolongam como flor olorosa e colorida, como flagrante de um fato presente (Nava, 2012, p. 222). Mas, sobretudo, há um outro mecanismo que se repetirá ao longo de toda a sua obra – para além do volume que nos propusemos a analisar –, que é a relevância da delimitação física do espaço para o seu exercício retrospectivo. A leitura de cada parte de *Baú de Ossos* faz vibrar em cores fortes a predileção por esse sistema de recuperação do tempo.

O espaço como categoria organizadora do passado foi analisado por Antônio Sérgio Bueno, em *As vísceras da memória* (1997). Para o autor, a memória está encapsulada no espaço, e é descomprimida à medida que os lugares são convocados a integrar as *Memórias* – não apenas como pano de fundo, mas como detonadores da lembrança (Bueno, 1997, p. 44). A envergadura da análise de Bueno é maior do que a nossa: compreende todo o arco naviano. Em nossa dissertação, esmiuçaremos essa padronagem em *Baú de Ossos*.

Rememoremos quando, ainda nos primeiros fôlegos do livro, Nava pondera que:

E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos, toda a camada de vida de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive – por que um e outro são condições recíprocas (Nava, 2012, p. 22).

A partir de então, numa efusão pletórica, acumulam-se evidências da necessidade de Pedro Nava conjugar memória e espaço lado a lado: “É por ser neto do retrato que sou periodicamente atuado pela necessidade de ir a São Luís do Maranhão [...] e chego a São Luís

naquele ano de 1859 (Nava, 2012, p. 20)”. E, na ocasião de não dispor de meios para empreender tal viagem, se não a realizava com o corpo, realizava-a em imaginação (Nava, 2012, p. 20). Breve, então, será até o leitor constatar que a exigência *sine qua non* da memória é o espaço, que, por sua vez, se comparado à forma de outrora, jaz sepultado pela transformação citadina.

Evocando meu avô morto, não posso separá-lo da rua morta de seu trabalho. Sua casa comissária ficava no número 74, em pleno trecho antes dito rua do Bom Jesus, térreo de quatro portas e alto telhado, antigo 76 da planta arquitetural de Fragoso. Era a quinta casa, lado par, de quem vinha de Ourives, direção do mar. Seus alicerces, como todo o piso da rua do Sabão, estão sepultados sob a camada de asfalto da Presidente Vargas. É sobre esta avenida que eu reconstruo as paredes dentro das quais labutava o comerciante Pedro da Silva Nava e a rua toda dos seus passos, desde as portas da Alfândega com seus mercadores de curiosidades, livros religiosos, registros de santos e orações impressas, até o Paço Municipal, os verdes do campo de Santana e suas lavadeiras de saias úmidas da saboada e carnes brunidas pelo sol carioca (Nava, 2012, p. 44).

Mesmo na breve menção a familiares sobre os quais pouco teve a declarar, Pedro Nava não hesita em, tanto quanto lhe foi possível, associá-los a lugares de nascimento, vida, morte e sepultamento. Do sobrado de sua avó, rememora a sala de jantar, sua mobília toda em jacarandá rosado, a sensação do piso nos passos, desalinhado em nível, comparável ao pavimento instável de São Marcos em Veneza. Apenas então, pouco a pouco, somam-se à minuciosa descrição do espaço as figuras de suas tias reunidas à mesa, suas infundáveis conversas e receitas, entre outras personas e ritos da convivência familiar. Quando, enfim, a esganada das gentes reivindica suas cabeças, o autor rememora os contornos de seus túmulos no Cemitério Municipal de Fortaleza, onde foram deitadas suas ossadas.

A necessidade de Nava manter-se leal a esse trato das memórias muito se deve ao fato de que diversas histórias textualizadas no *Bau de Ossos* não foram vividas pelo autor ele mesmo. Ademais, outras não puderam ser apreendidas pela via do relato devido às mortes precoces de seu pai, avô e bisavó, que não dispuseram de tempo hábil para prolongar na memória do então menino os causos da família. Pedro Nava, vê-se impelido a realizar buscas para o enriquecimento de seu anedotário parental. Um exemplo é quando, munido do sobrenome da família como um náufrago empunha uma bússola em mar aberto, empreende buscas pelas ruas italianas e no *Studio Araldico Romano*, testemunhas espaciais do passado que se esforça para evocar.

A notícia genealógica que me foi fornecida à fé do marquês Duranti d’Assoro, diretor do Studio Araldico Romano, mostra os Nava da Itália divididos em dois ramos. Um, morgado, *comitale*, brilhante e engrandecido pelas alianças adquiridas com senhoras

de alto lá com elas (*del marchese Piantanida, del marchese d'Adda, del marchese Parravicini, del marchese Mantegazza* etc. etc.) e o outro de menor relevo e entre cujos membros predominavam os detentores de juspatronatos, de prelazias e de prebendas eclesiásticas. Era este o de Francesco-Francisco. Como toda família de todo lugar, os Nava atuais da Itália têm seus altos e baixos. No princípio deste século falava-se muito num papável — o cardeal Nava. Em Bolonha estive no armazém de um Nava que vendia todas as variedades de *pasta asciutta* e também tive notícia da condessa Nava, uma das dez mais da mesma douta cidade. Em Milão comprei aspirina na Farmácia Nava. Em Roma aplaudi “*Le Tre Nava*” — trinca de irmãs artistas de variedades, filhas de casal circense, e admirei a habilidade artesanal do marceneiro Nava, proprietário do *Mobilificio di Cantù*, ali mesmo na piazza Navona (Nava, 2012, p. 19)

As memórias avançam emolduradas por uma rica descrição e menção a espaços que foram palco da vida de seus parentes. Então, na trama textual, resplandece a alegre São Luís do Maranhão, em que até os enterros eram motivos de festa (Nava, 2012, p. 20), e seus mortos desfilam na linha da frase como nas ruas ludovicenses:

Improvisava-se a essa, recoberta das mais ricas colchas, das mais belas rendas, das mais virentes flores, cercada dos castiçais de prata queimando altas velas, e armava-se a mesa para o festim funerário. Abancavam todos. Comia-se de rijo; águas ardentes e vinhos corriam como o Pindaré e o Itapicuru nas grandes cheias. Depressa, minha gente, que ainda temos muita casa para entrar antes da última... E seguia o préstito aumentado em cada esquina pela perspectiva da vinhaça e comezaina. No fim o caixão oscilava incerto em mãos variáveis, e o defunto, já passado a segundo plano, era apenas elemento acessório da procissão que seguia — festiva e lúgubre. (Nava, 2012).

Acerca dessa mesma São Luís, Nava confessa associações emocionais perturbadoras, como o silêncio na hora do memento e do abismo dos sete palmos (Nava, 2012, p. 21), entre outras associações terríficas, como as bonecas completas da indústria das velhas impuras, ricas em cores e carnes: é o espaço que dá o tom de suas emoções. Na esteira da fórmula, recupera-se, ainda, o sobrado de Joaquim Feijó, sua casa na rua Formosa, os cômodos abertos ao sol, ao vento, às visitas; a sala de jantar, quartos, banheiros, copa, cozinha: toda a cena de espaços que restituem, à memória, o espaço da vida familiar patriarcal e burguesa a ser esmaltado na precária eternidade das letras.

No capítulo intitulado *Caminho Novo*, faz-se oportuna a extração de outro recorte de *Baú de Ossos* por corroborar esse método de pesquisa e recuperação do passado, mas com uma nuance acrescida. Nava, ao se dedicar à escrituração da origem familiar materna, unifica as suas raízes à origem das Minas Gerais. Então, de seu baú saltam os coitos com índias, com negras, a cobiça, o medo e a violência inerentes ao caminho das minas de ouro, a pretensão do puro sangue constituinte da mineiridade.

[...] apesar de cada um dos nossos maiores se declarar documentalmente cristão puro — sem liga com negro, mouro, judeu ou quaisquer outras “*infectas naçoens*”. Nem tanto, porque elas estão todas representadas no sangue aristocrático da gente do Centro. O que admira é a rapidez com que a predominância lusíada fez desse barro o módulo fabuloso e único do mineiro. Duas gerações, três no máximo, e estava constituída uma sociedade cheia de hierarquia, de polidez, de religião, cerimônia, inteligência, latim e polícia. (Nava, 2012, p. 61)

Recuperam-se as lendas e histórias de assombração mineiras, todo o seu imaginário composto por duendes, fantasmas, aparições. Ressurgem a lua nova favorável às assombrações, os monstros de rio e lagoa, o Caboclo d’Água, a mula sem cabeça, o Saci-pererê. Adverte-se sobre a noiva do fantasma do Bonfim, sua enganosa aura de boa moça, em boas cores, sentada no final do bonde, com os lábios esticados num tranquilo sorriso, mas que, aos poucos, todavia,

as gorduras dela iam se derretendo e sua cor desmerecendo. Continuava rindo, mas rindo mais triste, os beiços mais finos, os dentes mais longos. Ia-se-lhe o brilho do olhar e fina pulverulência vidrava sua pupila. Mais cem, duzentos metros e ela já estava descarnada, a face cavada. Fora-se o riso, ficando só o esgar da boca arreganhada na cara amarela. Seus cabelos iam se desnastrando, os panos de sua roupa se esticando, numa cauda que o vento enfunava, desdobrava e sacudia para fora dos balaústres, junto com as pontas da echarpe desmesurada. O bonde voava. Tomava a subida para o Bonfim com a noiva já descaída no banco, tal e qual a figura do quadro da Inês de Castro no trono — quando depois de morta foi rainha. Paravam no alto. Condutor e motoneiro caíam nos braços do guarda-civil e os três, batendo os queixos, gemendo esconjuros e ave-marias viam a defunta levantar-se lenta, gigantesca, esquelética, rígida, majestosa, toda úmida das carnes apodrecidas que escorriam, arrastando o sudário de pregas escultóricas, e dirigir-se para o portão do cemitério — que, inteiriça, ela transpunha sem abrir (Nava, 2012, p. 63).

Carlos Magno Guimarães, em *Quilombo do Ambrósio: Lenda, Documentos e Arqueologia*, publicado em 1990, tece considerações gerais acerca da importância do estudo das lendas. O autor destaca seu valor para a reconstrução de aspectos da realidade mais próximos à vida cotidiana, para a revelação do arranjo, dinâmica e mentalidade do povo do qual é manifestação. Nesse sentido, podemos interpretar, no retrato mineiro, os pilares sobre os quais se estruturam sua visão de mundo: no terreno movediço do fantástico, do supersticioso, fortemente marcado pelo imaginário da morte. Essa presença invade o espaço da casa, na qual as paredes são vertidas em depositários de santos para impedir demônios e avantesmas da noite de Minas (Nava, 2012, p. 61). Na rua, mesmo as festividades religiosas mais caras às Minas Gerais são as fúnebres. Pretere-se o Natal e a Ressureição para esbrasear as Minas com candeias acesas no Ofício das Trevas, na Paixão do Cristo agonizante no Horto, com o Flagelo, com a Coroa de Espinhos (Nava, 2012, p. 64), onde se ostenta o Corpo do Senhor Morto em altares de ângulos sepulcrais, diedros de ataúdes e de urnas funerárias (Nava, 2012, p. 64), com o sangue do mártir escorrendo em seus zimbórios.

Mais à frente na vida, diante da visão noturna das águas do Rio de Janeiro, o infante Pedro Nava acusa na paisagem os voos dos grifos, das harpias, das serpentes marinhas, do monstro do Lago Ness, do homem abominável das neves. E é o terror poético da assombração e, por extensão, a presença da morte, que o permite levar para a velhice restos intactos de mistério da infância (Nava, 2012, p. 197), para, enfim, aos quase 70 anos de idade, o pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais eleger o perecimento como viga temática de suas memórias.

No esforço de detalhar sua ascendência, Nava esmiúça os detalhes do passado escravocrata de Minas que interceptam o da família. Entre as veredas do Caminho Novo, recupera-se a Minas Gerais que se atíça até a volúpia diante das execuções dos negros, como se fosse Festa de Reis, Carnaval, Aleluia, São João, Todos os Santos, Quaresma, Procissão do Encontro. Evocam-se suas sinhás com suas perversões, as torturas que lhes eram caras e corriqueiras, os requintes de crueldade que infligiam contra seus escravos. Narra-se, ainda, a fúria com que estes, não raro, atacavam seus algozes em resposta às violências que sofriam – como se não houvesse sempre um carrasco a postos para dar cabo à festa. Com raro esmero nas letras brasileiras e respaldado por uma documentação impressionante, Pedro Nava retrata toda a tradição conservadora, escravocrata e férrea da qual as minas são corolários e sua família é produto. Como prova dessa consubstanciação, o autor conta que sua gente pisou no Caminho Novo desde o primeiro mato arrancado (Nava, 2012, p. 70) e narra a vinda de seu bisavô Luís da Cunha por essa rota, nos anos 1860, seguida de sua alvoraçada presença em execuções de negros em praça pública:

No dia da execução, Luís da Cunha e seus filhos Luís, de vinte anos, e José Luís, de dezessete, armados de tala, levaram os escravos e escravas da casa para assistirem, de joelhos, ao enforcamento das negras e ficarem bem humildes e bem escarmentados (Nava, 2012, p. 67).

Mas que esse mesmo homem, odioso e violento com os escravos, viveu um enlace amoroso com uma mulata alforriada a preço de ela ser sua mulher. No esforço de Luís da Cunha em manter as aparências de bom viúvo, absorto em inarredável luto após a morte da esposa, oculta-se Laura, flor de bronze polido alocada aos fundos de seu terreno, que ele tinha ali em domicílio, à mão, tempo e a hora, o dia inteiro, a noite inteira... Porque o Luís da Cunha estava totalmente disponível [...] e tudo assim andava às mil maravilhas (Nava, 2012, p. 91). Nesse sentido, evidencia-se que as raízes de seu tronco materno jazem na história da formação de Minas Gerais como coisa inseparável, síntese e personificação dos preconceitos da mineiridade, resultado inevitável da marcha dos eventos históricos que consolidaram a tradição e a visão de

mundo de um povo vazado num cadinho étnico. A investigação familiar de Nava, portanto, funde-se a uma investigação que borra as fronteiras discursivas de primeira pessoa com a de época, na qual a narração ata essas duas pontas para dar-lhes ares de continuidade, como dois braços que se fundem em um abraço. André Botelho, em *As memórias de Pedro Nava: autorretrato e interpretação do Brasil* (2012), analisa profundamente essa tendência da narrativa naviana em se nutrir na história, abarcando, em simultâneo à rememoração dos seus, a crônica de toda uma época.

Ao narrar a infância no Rio Comprido, em capítulo homônimo, Nava segue sua fórmula de recuperação da memória. Antes mesmo de narrada a morte do Pai, ou do seu espanto quando, ainda menino, está diante da visão do primeiro corpo morto, são retratadas, com traços vivos de uma aquarela grandiosa, as encostas de Santa Tereza, da serra da Lagoinha, das escarpas do Corcovado. Então, o Rio Comprido serpenteia pelo relevo irregular e mágico para, finalmente, convergir com seus tributários e delinear

[...] o rebolado da rua Santa Alexandrina, o meneio da do Bispo e o ondulado da Aristides Lobo – cujos zigue-zagues, curvas e voltas mostram o traçado fluviátil livre, antes da canalização, antes das galerias subterrâneas – ali seguiam a lambendo Aristides Lobo e os fundos das casas de Barão de Ubá (depois de molhar Itapajipe e Haddock Lobo). Seguiam para o Aterrado, iam se jogar no canal do Mangue, entre Miguel Frias e São Cristóvão. Suas inflexões é que traçaram a Aristides Lobo. (Nava, 2012, p. 158)

As memórias evocadas pelo mineiro avançam precisas na descrição quase obsessiva das ruas que compõem a planta do bairro organizado pelo capricho das águas. Rememoram-se os nomes dos mortos que lhe serviram de batismo, o trânsito dos acontecimentos históricos que alteraram o nome dos logradouros, os fenômenos naturais que esculpiram seus quarteirões. Apenas então, após uma extensiva recuperação da gênese do bairro, dar-se-á, na lembrança, com maior precisão, a emersão da casa da infância na rua Aristides Lobo.

Única, a mesma, particularíssima distinta, peculiar, compacta, idêntica – desde o largo em que finda ao seu começo na passagem do Engenho Velho. Nela, a casa da minha infância: lado par, em frente ao sol da manhã, número 106 (Nava, 2012, p. 159).

Para torná-la ainda mais vívida na retina da memória, o autor acusa novamente uma das facetas de seu método de recuperação do tempo: retornar aos lugares de memória a fim extrair desses espaços matéria para a retrospectiva que se propôs. Nava, então, pondo-se de frente da morada da infância, testemunha irromper o milagre da memória involuntária, sem embargo da radical desfiguração que o tempo perpetrou na construção original e nos espaços circunvizinhos.

Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado em frente ao lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez nascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como era ela! (Nava, 2012, p. 159).

Na esteira dessa associação, é reavida a arquitetura da casa. Os dois lances de escada de pedra e a sala de jantar retornam do pó, como se presentificados diante do memorialista, que agora dispõe de meios para adentrar na antiga residência. Dada a reconstituição textual do espaço físico da morada da infância, Nava está novamente entre os seus – não diante de seus ossos, coisa morta e inerte, mas de seu fantasma encantado, como se vivo e pulsante.

[...] vozes defuntas de seus familiares, vozes defuntas em conversas de outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begônias, minha Mãe convalescendo, meu Pai chegando, minhas tias, as primas — tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magnético, coeso, espesso e concentrado — tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã. [...] olhava deslumbrado quando o automóvel parou e ouvi as gargalhadas de Maria do Carmo e José Nabuco perguntando que sem-vergonhice eu estava fazendo? naquele bairro, naquela rua, àquela hora. Ri também, consentindo. Como é que eu poderia explicar? que estava ali completando oito anos de idade e que meu Pai, indagora! ressurgira dos mortos para me dar nossa casa nova em folha... Nela eu entro, na velha casa, como ela entrava nos jamais (Nava, 2012, p. 214).

Todavia, passado o efeito prodigioso de sua *madeleine* espacial, a casa da infância retorna à sua feição hodierna, ocupada pelos novos moradores. Conforme Davi Arrigucci, em *Móvil da Memória*⁷

Ao tentar recriar o passado, seja pela reconstrução documentada da memória voluntária, ou por esse método de presentificação tão aleatório da memória involuntária, o memorialista tem de lidar sempre com o que falta: tanto na reconstituição irrealizável de um todo único quanto no fragmento imantado pelo conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida (Arrigucci, 2012, p. 214).

A evocação da casa, na sequência, é restituída às sombras das quais foram memoradas, provando que a presentificação do passado é possível apenas como contingência, singela *fata morgana* da qual somos impelidos à precoce desilusão. Apenas então, finalmente, fala-se sobre

⁷ Esse texto consta no posfácio da edição de *Baú de Ossos* da Companhia das Letras usada ao longo deste trabalho.

a morte do Pai e a dor que, se não sentida à hora, foi vertida em sofrimento perpétuo e renovado (Nava, 2012, p. 202) durante a vida inteira.

Poder-se-ia, ainda, citar uma série de outras passagens da obra nas quais a reconstrução do espaço é feita com minúcia e perícia, em uma descrição tão imiscuída de detalhes que o leitor poderia afirmar ter, no momento da leitura, diante de seus olhos, não a palavra, mas a visão do espaço pela narrativa incitado. Gaston Bachelard (1884 – 1962), em *A Poética do Espaço* (1988), afirma que as lembranças são mais sólidas quanto mais bem especializadas (Bachelard, 1988, p. 115).

Portanto, o importante, para os fins desta dissertação, é compreender o espaço como a categoria que sistematiza as memórias navianas ao passo que, simultaneamente, denuncia a irrecuperabilidade do tempo. Se cotejados com a feição antiga, jazem cruelmente fragmentados pela modernização das cidades e descaracterizados pela morte das personas que o encantavam, do estrato de vida que os anos lhe subtraíram. Nava, por isso, mais do que reconquista do passado através da evocação dos espaços de lembrança, funda uma toponímia de ausências, recolhidas e postas na tumba da palavra memorialística.

1.2 A *flaunerie* da memória: rotas íntimas

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais que rochedos

Baudelaire

A escrita de Pedro Nava é tributária da ausência remediada pela imaginação, da falta que se constata ao, na ocasião da abertura de seu baú, dar-se apenas com fragmentos e restos naufragados pelos anos. É por isso que Cristina Ribeiro Villaça, em *Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar* (2007), recupera uma entrevista na qual Pedro Nava afirmar estar inteiramente comprometido a verdade à própria maneira, de acordo com a sua emoção (Nava *apud* Villaça, 2007, p. 70). Para Nava, assim como o médico não é capaz de dar o pulso a distância, o memorialista não pode estar recluso para ver o passado – é preciso pôr-se na presença de seu fantasma. Por isso, o palco discursivo de suas *recherches* são os lugares de memória do autor, precursores de sua experiência errática com o espaço.

As imagens recuperadas dessas “andanças” enriqueceram enormemente sua cadeia associativa. Nesse sentido, como imaginamos termos demonstrado o suficiente a esta altura, está bastante evidente que uma recuperação dessa natureza serve a mais interesses do que a mera ambientação narrativa, pois opera como o centro organizador de suas lembranças – enfim, o elemento que lhes confere fisionomia. E sendo também as “andanças” o procedimento de busca pelo passado, faz-se necessário analisá-las detidamente. Primeiramente, é oportuno apontar, com base no *Baú de Ossos*, de onde descende essa verve errática.

Durante a infância, o pueril Pedro Nava tem na rua Direita o espaço inaugural das descobertas espaciais empreendidas pelo menino. Aos poucos, os passos se emanciparam para a esquina da São Sebastião, atraídos pelos bonequinhos de açúcar e licor; depois, movidos pela curiosidade, iam até a mecânica no Largo do Riachuelo espiar a poeira e os óleos, mais indústria de laticínios do outro lado da rua, e, mais ainda, a fábrica do espadeiro Eugeninho Teixeira (Nava, 2012, p. 139). Quando se mudou para o Rio de Janeiro, o menino também fruiu enormemente do espaço à sua volta, dizendo “sim” aos chamados da rua com seus vendedores ambulantes de doce, peixe, cigarro (Nava, 2012, p. 164), além das brincadeiras de criança criada na solta. Na área acimentada em frente à casa, seu miradouro dos céus, Nava era participante

ativo nas festas de São João e o Carnaval. Em ambas ocasiões, em meio à excitação festiva, o menino parece ter uma ideia nítida da realidade da morte, respectivamente na visão do balão de papel de seda, que, inchado, erguia-se no ar para desaparecer – naquele isolamento errante que Manuel Bandeira usa como símbolo pungente [...] na sua imagem de solidão irremediável (Nava, 2012, p. 166); e, depois, na performance das danças macabras, na qual a morte, representada em vestes negras e brancas, passava com gestos teatrais, ameaçando com sua foice – *Memento mori...* (Nava, 2012, p. 166). Mesmo nas alegrias de infância, a morte é parede-meia, insinuando-se e impondo-se com veemência nos ardores da folia.

O infante Pedro Nava, constantemente levado por seu Pai e o Tio Antônio Salles aos compromissos de adulto, credita a eles seu profundo conhecimento acerca da geografia carioca e, por extensão, de pessoas e outros fatos perpetuados nas placas das ruas (Nava, 2012, p. 194). Mais tarde, estes forjariam no homem sua visão de mundo.

[...] uns apontados à admiração e outros à execração a que tenho sido fiel a vida inteira. Era assim que eu tinha partido, antes de ter conhecimento. Não sabia quem era o marechal Floriano e já aprendera a ser antiflorianista. Ignorava tudo de tudo e já era setembrista, saldanhista e melista como aquele garoto do *Vitozemé*, de Artur Azevedo. Não sabia nada de nada, mas era por Prudente, Rui, Afonso Pena e contra Deodoro, Campos Sales, o Nilo, o Pinheiro, o *Dudu* e o *Cara-de-Bronze* (Nava, 2012, p. 194).

Entre uma saída e outra, ampliava mais e mais uma fina intimidade com todos os cantos da cidade do Rio de Janeiro, desde a Santa Teresa, Flamengo, Botafogo até as Pitangueiras. É interessante constatar que em *Baú de Ossos* há mais linhas descritivas sobre esses espaços de memória do que acerca das conversas travadas entre o menino e a família, ou da natureza dos compromissos que cumpriam juntos, por exemplo. E é dessa forma que tomamos conhecimento primoroso das fachadas das casas na Haddock Lobo, e também velhas casas da Tijuca, São Cristóvão, São Januário, Rio Comprido, Itapiru, Catumbi, Camerino, Gamboa, Centro, Laranjeiras, Botafogo, Gávea (Nava, 2012, p. 175), com seus gradis prateados semelhantes a renda, que alçavam o Rio de Janeiro a uma das cidades com mais requinte e exuberância em matéria de serralheria. Com a mãe, desbrava as ruas do Ouvidor, Gonçalves Dias, Largo do São Francisco; com as tias, esquadrihava o comércio das lojas a Raunier, Colombo, Salgado Zenha, o Parque Royal (Nava, 2012, p. 196), com suas finas em sedas, caxemiras e rendas, onde sua gente se adornava para se afirmar socialmente.

Com a morte do pai, em 1911, o menino muda-se novamente para Minas, na cidade do Juiz de Fora; com a morte da avó, a vida marcha em puro trânsito, levando os Nava a mudarem-se novamente, em 1913, para o Belo Horizonte, onde Pedro Nava viria a cursar medicina, até

assentar-se em definitivo no Rio de Janeiro, no bairro da Glória. Quando, enfim, propõe-se a textualizar suas memórias, perfaz os itinerários dos tempos outrora, seus e da família.

Ao longo da vida, Pedro Nava preparou-se para escrever. Reteve papéis, objetos, *souvenirs*; a esse conjunto de tralhas, perfez, física e mentalmente, essa pletora de itinerários. Juntos, tornaram possíveis a escrituração das *Memórias*. A associação mais imediata que se faz dessa forma errática de proceder com o espaço é com a figura do *flâneur* de Charles Baudelaire (1821 – 1867). Essa aproximação chegou a ser sugerida pelo próprio Pedro Nava, em *Galo das Trevas* (2014). O seu prazer, conforme destacou Bueno (2012), é sofrido: os sinais de remanescentes de sua cidade estão condenados a desaparecer. O Rio de Janeiro morre, e essa morte espelha a do homem, rememorando-o de sua condição. Flanando, Pedro Nava busca se despedir – do Rio, de si mesmo.

Todavia, é salutar a cautela ao sugerir similitude com o *flâneur*, pois a *flânerie* naviana não é o duplo exato do *flâneur* baudelaireano. Em verdade, ambas errâncias são dotadas de características *sui generis*, sobretudo em relação às suas posições subjetivas quando contrapostas à exterioridade da rua.

Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos Errantes* (2012), escreve acerca errâncias que valorizam a experiência da alteridade na cidade, sobretudo quando disseminadas por narrativas errantes – não apenas a de Baudelaire, mas também a de Edgar Allan Poe (1809 – 1849) e João do Rio (1881 – 1921). Ao elaborar generalizações sobre essas narrativas erráticas, a autora reflete que

o errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências (Jacques, 2012, p. 23).

Alicerçada nas análises de Walter Benjamin (1892 – 1940), Jacques pondera acerca da gênese da *flânerie* e suas características mais expressivas. Então, parafraseando a autora, compreendemos que embora a figura do *flâneur* de Baudelaire constitua uma reação crítica às reformas urbanas empreendidas pelo Barão Hausmann na Paris do século XIX, o próprio *flâneur* embriaga-se de excitação na multidão, personificando, assim, uma ambivalência. Se, por um lado, é pura crítica às transformações autoritárias no espaço citadino, à marginalização dos habitantes menos abastados e ao esvaziamento da relação excitação na multidão, fruto inevitável da aceleração do ritmo da *urbes*, por outro compraz-se em seu frenesi, absorto em uma cidade que, mesmo célere e fugaz, é sedutora em suas luzes e cores, imprevistos e acasos

– conforme descreve em *A uma passante* (Almeida, *apud.* Baudelaire, 2010). Em *O Pintor da Vida Moderna*, texto extraído de *Poesia e Prosa* (2006), Baudelaire é favorável à ideia de *épouser la foule*. Em suas palavras,

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão como uma reserva de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidía (Baudelaire, 2006, 857-8).

Afere-se, então, uma das faces da obra de Baudelaire, que é a visão pastoral da modernidade. Para Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), essa concepção de modernidade estabelece-se como um grande show de moda, um sistema de aparições deslumbrantes, brilhantes fachadas, espetaculares triunfos de decoração e estilo. Os heróis dessa pompa são Constantin Guys [...] e suas pinturas que retratam uma esfuziante harmonia nas grandes cidades (Berman, 1986, p. 132). Mas há outra, a modernidade antipastoral, na qual Berman, em uma análise afim à de Jacques, põe em relevo seu polo negativo. Essa contradição – se assim poder-se-ia dizer – torna-se mais evidente após a publicação de *Sobre a Moderna Ideia de Progresso Aplicada às Belas Artes* (1885), na qual Baudelaire desdenha não apenas da ideia de progresso, mas igualmente sobre o pensamento e a vida modernos como um todo (Berman, 1986, p. 134).

Nos poemas de Charles Baudelaire, essa ambivalência delinea contornos igualmente interessantes. Na análise de Berman sobre *Os Olhos dos Pobres*, extraído do *O Spleen de Paris*⁸ (2002), há um Baudelaire cujo gênio criativo está posto entre a visão pastoral e antipastoral. O poema ambienta-se no *boulevard*, um dos prodígios da modernidade, mas cercado de entulhos. A troca de olhares entre as figuras apaixonadas do poema intercepta o de uma “família de olhos”, que, famintos, deslumbram a mesa posta diante dos enamorados, quando um dos miseráveis finalmente se recompõe e exclama: “Como é bonito! Como é bonito! Parece até que todo o ouro do pobre mundo veio parar sobre essas paredes” (Baudelaire, 2002, p. 59). Nesse

⁸ Referenciamos a edição de *Spleen de Paris* que utilizamos para consulta do poema, e não a de Berman, uma vez que este não transcreve o poema por inteiro.

momento, os sentimentos do casal se bifurcam: a mulher pede ao porta-cocheiras que espante os olhos; o homem, por sua vez, se solidariza, envergonhando-se mesmo das taças e garrafas maiores que sua sede (Baudelaire, 2002, p. 59).

Em a *Perda da Auréola*⁹, por outro lado, há predominância da visão antipastoral sobre a pastoral, pois o *boulevard* é destituído de sua presunção pródiga e relegado ao espaço da pressa, da lama, do caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a um só tempo (Baudelaire, 2002, p. 100) – e nada mais. Essa construção do poema, conforme brilhantemente destaca Berman, faz do *boulevard* um perfeito símbolo das contradições interiores do capitalismo: racionalidade em cada unidade capitalista individualizada, que conduz à irracionalidade anárquica do sistema social que mantém agregadas todas as unidades (Berman, 1986, p. 153).

Em *As Multidões*, Baudelaire reitera a grandeza pastoral da cidade ao declamar que os prazeres desfrutados por aquele que desposa a multidão são *hors concours*, e mesmo o amor é bem diminuto, bem restrito e frágil se comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega por inteira por inteiro – poesia e caridade – ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa (Baudelaire, 2002, p. 26).

Ao longo desta breve compilação de poemas, vê-se como Baudelaire oscila entre diferentes concepções da modernidade, mas que é justamente no movimento pendular entre a visão pastoral e antipastoral que reside a tônica de sua obra. Todavia, ainda é preciso frisar dois outros aspectos. Primeiramente, a disposição de Baudelaire em manter seu gênio criativo profundamente argamassado com a realidade material, com a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris [...], pois Baudelaire se inspira no que ele vê (Berman, 1986, p. 137). Em segundo lugar, que sua experiência com o espaço citadino se dá no campo da errância pura e simples, sem um objetivo *a priori*. Ao flunar, Baudelaire pinta frames da vida moderna de uma posição privilegiada de ociosidade, despropositada em matéria da intencionalidade, senão o de errar através da multidão. O verbo *errare*, segundo *Dizionario Etimologico*, significa justamente andar vagando, sem saber onde, sem ter conselho, como se tateasse na escuridão¹⁰, pois na errância não se anda de um ponto a outro; na errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos (Jacques, 2012, p. 273); apenas então, pode-se fruir do estranhamento cativante e assombroso das massas. Por isso, o *flâneur* tem na multidão seu par, e a sua

⁹ Mais uma vez, referenciamos a edição de *Spleen de Paris* que utilizamos para consulta do poema, e não a de Berman.

¹⁰ Tradução livre de *senza saper dove, senza consiglio, come brancolando fra le tenebre*.

experiência corporal dentro da multidão, ao contrário, surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades: gozar ou se embriagar do anonimato, tomar um “banho de multidão”, se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamentos de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos tipos de contato carnis fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos. A experiência errática, a relação do errante com a alteridade se dá aqui de forma anônima, mas corporificada. A experiência errática seria então um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. As flanâncias, esse primeiro momento de nosso histórico errante, seriam então errâncias diretamente relacionadas à experiência corporal do perder-se lenta e voluntariamente no meio da multidão, do se deixar ser engolido pelo anonimato de tantos outros nas calçadas das grandes cidades (Jacques, 2012, p. 71-2).

Retomando as considerações sobre Pedro Nava, do ponto de vista da experiência, não se pode aferir uma relação pastoral com o espaço à sua volta, ou qualquer inclinação nesse sentido. As modernizações da cidade do Rio de Janeiro, como a do coreto-estação de bondes da praça da bandeira (Nava, 2012, p. 162), são narradas por Nava como pura destruição. Diferentemente do *flâneur*, que personifica uma ambivalência com o novo, Nava é unívoco – não se deixa seduzir pelo progresso, adotando uma postura permanentemente antipastoral, caso tracemos um paralelo com Marshall Berman. Na ocasião da repaginação do casarão de Halfeld, por exemplo, é todo lamentação.

Há fotografia da mesma publicada no *Álbum do município de Juiz de Fora*, editado em 1916. Mas superior aos documentos é a lembrança que guardo da vivenda histórica, como a vi, já em ruínas, na tarde do Paraibuna — antes que a insensibilidade dos prefeitos, a indiferença dos munícipes e a velha burrice nacional tivessem armado as picaretas que a derrubaram. Era a casa-grande de Minas em toda a beleza de sua simplicidade de planos e em toda a dignidade de suas dependências vastas. Nesta casa, nasceu a 3 de janeiro de 1870 a filha mais moça de Halfeld e de minha avó, Maria Berta Halfeld, que veio a ser a mulher do dr. Constantino Luís Paletta. Esses meus tios, aí por volta de 1927, um pouco antes, um pouco depois, queriam construir seu palacete. Eu estava nesta época em Juiz de Fora e me lembro da tarde em que, na sua residência da rua Direita, usei sugerir que, em vez de construir, o que deviam era comprar a *Outra-Banda* em ruínas e restaurá-la na sua grandeza. O Paletta, que não sentava e conversava (conversava?) andando de um lado para o outro que nem animal nas grades, parou, olhou-me bestificado e, sem uma palavra de resposta, retirou-se agastado, para o seu vaivém no corredor. De fera enjaulada. Minha tia Berta olhou-me com sincera pena e perguntou ao Pedrinho se ele era mesmo doido da cabeça. Era e sou. Eles, que tinham a mente sadia, deixaram derrubar a casa histórica da província, do Caminho Novo, da cidade, da família (Nava, 2012, p. 82).

Diferentemente da *flânerie* baudelairiana, a naviana não é pura errância ao acaso, mas seu avesso. Trata-se de uma preambulação intencionada, na qual mineram-se as raízes familiares em paisagens deformadas pela ação do tempo. Passo ante passo, sua errância não se

apraz no regaço da modernidade, ou na experiência do espaço citadino ele mesmo, restringindo-se à busca pelo símbolo do passado ocultado nas novas fachadas, praças e edificações diversas. E o que devolve a evocação desse símbolo, se destroçados os rochedos de seu tempo?

Comprometido com a pesquisa acerca de suas origens, sua relação com o espaço é coordenada por esse anseio, de forma que, ao andar pela rua hodierna, Nava o faz apenas para lembrar a antiga. As experiências das quais frui no presente catapultam-no à reintegração com a rua Aristides Lobo, a Direita em Juiz de Fora, a Januária em Belo Horizonte (Nava, 2012, p. 26) à imagem e semelhança de como eram nos dias de outrora. A estrada do presente o conduz à do passado para, enfim, encontrar as velhas sombras e descer pela da Haddock Lobo, do Estácio, para os rumos da infância e as horas perdidas (Nava, 2012, p. 197).

2. Tecer a memória, desvelar a morte: a tessitura da condição humana

*“Mas não apresses absolutamente a tua viagem
É melhor que dure muitos anos [...]
Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência,*

Já deve ter compreendido o que significam as Ítacas.”

Fonseca, I. B. in Poemas de K. Kaváfis

*“O brinquedo acabou com ela deitada no fundo da cova,
escondida sob um monte de terra. Impossível tornar a encontrá-la
naquele jogo de pique...”*

Pedro Nava, in: Baú de Ossos

A obra de Pedro Nava atesta como ele foi aficionado pelo passado, mesmo antes de dedicar-se à escrita memorialística; esse fascínio se manifesta também sob a égide do apreço à história, uma das características mais emblemáticas de sua produção. Ao regatarmos, para além do discurso histórico de época, outras fontes das quais Nava sorveu para erguer seu *édifice immense du souvenir*¹¹ – rotas íntimas, memórias de família, argúcia escritural, desenhos diversos e acervos de sua coleção – deduzimos que o mineiro captou o passado por difusos e diversos vieses. Ao fim, esperamos ter demonstrado como a correnteza narrativa, que a tudo abarca e arrasta, conflui, transbordante, para um delta da memória que se agiganta num arquipélago grandioso – uma longa meditação sobre a premissa mais expressiva do livro, às claras desde o título, e que antecipa seu predicado mortuário: ser um *baú de ossos*.

Atentemo-nos, primeiramente, à sua publicação de estreia em 1947, intitulada *Território de Epidauro* (2003). Está é uma demonstração interessante da inclinação histórica, da parábola que, posteriormente, alcançou seu vértice com a publicação das *Memórias*. O próprio título de *Território de Epidauro* é exemplar nesse sentido, pois trata-se do primeiro cristal de alusões históricas da posterior avalanche memorialística. Mapeia-se e põe em perscruto as matrizes médicas francesas e americanas, mas sendo, conforme destaca Rosana Fumie Tokimatsu, em *As Histórias da História da Medicina por Pedro Nava* (2007), igualmente sensível aos componentes não científicos de nossa formação, sobretudo em relação às práticas populares e das contribuições genuinamente brasileiras advindas de nosso folclore (Tokimatsi, 2007, p. 222). Ademais, nas palavras de André Botelho e André Vieiga Bittencourt em *Entre Bruxos e Doutores: Medicina, Modernismo e Vocação em Pedro Nava* (2015):

[...] eis o aspecto fundamental de sua concepção de medicina: ela incorpora de maneira central as práticas populares, trazendo sem complexos para o interior de sua

¹¹ Essa expressão foi utilizada, inicialmente, por Marcel Proust em *Du Côté de Chez Swann*. A nossa consulta foi realizada na edição da Folio Classique, de 1988.

narrativa figuras e conhecimentos que passam ao largo dos círculos formais (Botelho et. Bittencourt, 2015).

Sobre isso, Botelho e Bittencourt (2015) acrescentam:

Curandeiros, bruxos, curiosos, toda uma série de personagens obscuros e anônimos são vistos como atores importantes e imprescindíveis para que se possa compreender os rumos e as feições da medicina conforme praticada no país, seja em suas virtudes, seja em seus fracassos [...] aqueles personagens marginalizados pelo processo de institucionalização da medicina não estão, nas histórias da medicina de Nava, propriamente à margem. Pelo contrário, não apenas o plural dos títulos flexiona as “histórias” ou os “capítulos” – e não a “medicina” (que está é uma só) –, mas a medicina popular, e estabelecida, na forma narrativa dos livros, lado a lado da erudita, sem hierarquias, sem apartes [...] pois o autor também reconhece na medicina erudita uma série de dívidas para com as práticas populares de tradições imemoriais (Botelho et. Bittencourt, 2015).

A publicação que se seguiu, *Capítulos da Medicina no Brasil* (2004), lançada originalmente em 1949, segue a mesma fórmula de sua precursora, pois sedimenta inúmeros documentos acerca da prática médica brasileira e como esta foi delineada a partir de diversas influências, tais como dos negros escravizados, dos indígenas, da presença dos portugueses e outros atores da história do Brasil.

Com base em suas publicações primevas, portanto, já está posto o bojo de parte de seu método de escrita, que é o de colher, no horizonte da história, a matéria de composição de seus textos, mesmo aqueles que também se pretendiam científicos. Com o lançamento das *Memórias*, essa verve reluziu mais fortemente, pois todo o arco de suas publicações literárias estão assentados sobre um perder-se de vista de acontecimentos pretéritos que, como já declaramos, excedem os domínios de memória do clã e alcançam um panorama social mais amplo, pois as *Memórias* de Pedro Nava, longe de apenas iluminarem o autor e a sua biografia, ou mesmo aquele que se constrói como sujeito da(s) memória(s), nos trazem uma narrativa em que é possível surpreender um vasto panorama e interpretação do Brasil (Botelho et. Bittencourt, 2015). Sergio Amaral Silva (2002) acrescenta que o livro não se limita a descrever episódios vividos pelo autor: revela o ambiente social, político e cultural do Brasil na primeira metade do século, levando o leitor a compreender, mais do que o homem, a época em que viveu (Silva, 2002).

A título de maior ilustração do que afirmamos, basta rememorar que *Baú de Ossos* é uma narrativa que textualiza fragmentos de memória emoldurados por acontecimentos históricos, desde a antiga São Luís do Maranhão e as suas festas fúnebres, o passado escravocrata de Minas Gerais, a fundação da cidade de Juiz de Fora pelo comendador Fernando

Halfeld, os ritos de sua gente à esquerda ou à direita do parque principal da cidade, para além da transformação do Rio de Janeiro através dos anos, sem esquecer dos tantos nomes de personalidades brasileiras influentes na formação do país. O parágrafo primeiro do livro, na observação precisa de Maria Alice Gabriel (2020) é uma síntese dessa miscelânea:

O parágrafo inicial de *Baú de Ossos* é exemplar nesse sentido. Parafraseia uma frase da carta de Eça de Queirós a Manuel Pinheiro Chagas; aborda a história do traçado do Caminho Novo, a origem e urbanização de Juiz de Fora, para incidir nos planos biográfico e autobiográfico, entrelaçados pela referência ao engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld (Gabriel, 2020, p. 3)

Ademais, os tantos documentos citados ao longo de *Baú de Ossos* carimbam as *Memórias* de autoridade histórica e demonstram a força da pesquisa de recuperação ou, ainda, estudo do passado. Em posse do inventário de d. Doroteia Augusta Filipena (Nava, 2012, p. 74), por exemplo, desbravam-se as trilhas pelas quais se deu a chegada do alemão Fernando Halfeld a Juiz de Fora, e até corrige-se a data em que teria primeiro posto os pés na cidade; por este, ainda são abertas as janelas para a vida íntima do casal em Ouro Preto, citando, mesmo, os objetos, em minúcias, dos quais eram senhores.

A casa era ampla, confortável, cheia dos móveis de jacarandá, das louças de porcelana azul, dos cristais e das pratas, tudo arrolado peça por peça no inventário que possui. Sua discriminação é tão minuciosa que pude identificar “um candeeiro francês de bronze e globo” que está na minha sala de visitas, na rua da Glória, e “uma colher de prata para sopeira com o cabo de pau e peso de 32 oitavas”, que pertence atualmente a minha irmã Maria Luísa Nava Ribeiro. O peso confere. Junto aos de engenharia estão referidos os objetos de astronomia, os de microscopia, os de ourivesaria e os de carpintaria — o que mostra que Halfeld, além de sua profissão, torneando madeiras e metais, divertia-se fazendo joias, móveis, dava-se a observações astronômicas, meteorológicas e investigações naturais. Seu gosto pelas últimas ficou comprovado nas coleções que ele reuniu de minérios e de ovos de todas as aves mineiras (Nava, 2012, p. 75).

A abrangência desse documento é tanta que nele se faz presente toda a sorte dos trastes que compunham a casa mineira do princípio do século passado: depois dos móveis, das louças, das baixelas e do bragal [...], as “cinco palmatórias usadas” (Nava, 2012, p. 76), que dão sequência ao nome, país de origem, idade, profissão e preço médio das 27 peças de escravos de 500 mil-réis (Nava, 2012, p. 76). Ainda são revelados: a avareza e o amor boçal do alemão pelas coisas materiais (Nava, 2012, p. 79), a envergadura de sua coleção de livros, as relações entre as elites juiz-foranas, entre outros pormenores do passado escravocrata das Minas.

Fartas são as menções a jornais, como o *Pedro Segundo*, de 1851, ou o *Constituição*, de 1855, recheados de detalhes da vida política brasileira à época do 26º Gabinete do Segundo Reinado. A marcha do progresso na Manchester Mineira é referenciada pelo crescimento

populacional em meados de 1800, a chegada do telégrafo em 1870, da encanação da água em 1886 e a Exposição Industrial também em 1886, que reflete a pujança do município (Nava, 2012, p. 108). Fotos e pinturas sobrepõem-se a esses papéis, como os da nossa *Belle Époque*, feia como sete dias de chuva (Nava, 2012, p. 112) e registrada por nomes como Gustav Hastoy, Manuel Santiago, de Almeida Júnior.

A profusão de documentos se alastra e contempla mesmo figuras anônimas para a vida brasileira, mas sujeitos históricos, pois consanguíneos dos Nava. E é por meio de uma certidão que tomamos conhecimento do avô do autor, a que os santos óleos igualmente batizaram como Pedro Nava. O documento o declara a uma esposa – d. Raimunda Antônia da Silva; um local de residência – a freguesia de Nossa Senhora da Conceição de São Luís do Maranhão; uma confissão religiosa – a de católico, apostólico, romano; um sentimento nacional e uma admiração política (Nava, 2012, p. 19)

Esse procedimento de pesquisa documental e histórica repete-se ao longo de toda a obra. No volume subsequente das Memórias, *Balão Cativo* (1974), o autor narra a história da família após a morte do pai, o retorno para Juiz de Fora e a subsequente mudança para Belo Horizonte, além da formação dessa cidade a partir da Serra do Curral. Concomitantemente a isso, emergem temas *in retornello* a *Baú de Ossos*, como as queixas diante das reformas realizadas no Rio de Janeiro, e a memória escravocrata mineira, personificada na figura da avó materna, a Inhá Luísa. Vê-se, portanto, que é a mão da história que segura e alavanca narrativa, assim como, posteriormente, dar-se-á em *Chão de Ferro* (1976), livro no qual os eventos da adolescência até o ingresso na faculdade de medicina, em Belo Horizonte, estão mesclados a fatos outros, como a dinâmica da vida estudantil no começo do século XX, no icônico Colégio Pedro II. No quarto livro de memórias, *Beira Mar* (1985), o leitor percorre o arco da vida de Pedro Nava referente ao período em que cursou medicina em Belo Horizonte, onde o autor floresce para a boêmia e a vida cultural nos anos 20, que o fez cruzar caminhos com figuras influentes no Modernismo Brasileiro. Em *Galo das Trevas* (2014), por sua vez, desponta o relato dolorido de sua memória colecionada no apartamento em que viveu no bairro da Glória, debruçado sobre a baía de Guanabara, memória sentimental, composta pelos mais diversos objetos, quadros, retratos, documentos, passado perdido no tempo, mas, ali, ao alcance de suas mãos envelhecidas. Ao enredo, acresce-se a negligência médica diante de uma epidemia de tifo, seguida da Revolução de 30. Em *Círio Perfeito* (1983), o último volume completo das *Memórias*, episódios clínicos estão amalgamados aos conflitos entre os legalistas do exército e os revolucionários da força república. Quando o Movimento Constitucionalista rebenta, o mineiro desarvora-se para o Rio de Janeiro, onde aprofunda-se nas memórias médicas. Em *Cera*

das Almas, inédito até 2006, as poucas páginas redigidas revelam que Nava teria continuado esculpindo mais e mais de seu pendor ao passado, não fosse o intempestivo ponto-final que se viu forçado a cravar, com um tiro, sua vida no tempo.

Como demonstrado a partir do resumo de suas outras publicações, os livros de Pedro Nava abrangem diversos assuntos, percorrem um vasto arco temático e retêm muitas camadas de história. Ademais, os acontecimentos e crônicas culturais da vida brasileira, da ciência médica e da memória familiar recusam, em Nava, a menção tão somente *en passant* ou ligeira, mas, em verdade, pulverizam-se em linhas descritivas meticulosas, extensas, que vertem a alusão em dilúvio.

Cyro dos Anjos (*apud. Vasconcellos, 2001*), em *Inventário do Arquivo de Pedro Nava* (2001), autor de mérito reconhecido no gênero memórias, considerava Pedro Nava um escritor de primeira grandeza; este reconhecimento lhe é outorgado também pela sua propriedade vocabular, conforme atesta o excerto a seguir:

[...] é o MAIOR! Chocado na moita, com discrição ultramineira, esse livro estoura, de repente, como uma das mais ricas e altas criações da nossa literatura [...]. Além de fascinado, sinto-me sucumbido: tive ímpetos de rasgar os vinte capítulos, já prontos, do segundo volume de minhas memórias. Como escrever memórias depois de Nava? Essa espantosa riqueza do vivido ou imaginado, a opulência léxica, a admirável modulação da prosa, que lhe permite exprimir, com o tom adequado, aqui, o lírico, ali, o jocoso ou tragicômico (a ceia de D. Irifila) ou o horripilante (o castigo do cometa português)... (Anjos *apud. Vasconcelos, 2001*, p. 21).

A excelência narrativa de Pedro Nava não escapou do exame de Davi Arrigucci Jr. em *Móbile da Memória* (2012), quando afirma que, embora o nome do mineiro tenha sido estampado na capa de um livro apenas em 1947 e suas *Memórias* datarem 1972,

seria ingênuo pensar que o autor que em 1925 comentava o cubismo e projetava abrasileirar a expressão com base na língua cotidiana e popular, submetia poemas escritos segundo os novíssimos padrões da poética modernista ao juízo crítico de Mario de Andrade, pudesse ser um narrador primitivo, como os típicos da tradição oral, cinquenta anos depois (Arrigucci, 2012, p. 206).

Retomando o enfoque em nosso objeto de estudo, *Baú de Ossos*, e prosseguindo nossas ponderações sobre a propriedade vocabular naviana, a qual acresceremos algumas demonstrações, bastaria selecionar quase que aleatoriamente excertos da obra a fim alicerçar nossas considerações, como as deleitosas aventuras de Luís da Cunha ou as núpcias indecorosas do médico José Pedro de Souza Braga, por exemplo. Em ambos os excertos, está posto o festim da palavra farta, abastada, opulenta, que marca o estilo naviano, nas palavras de Carlos

Drummond em *Baú de Surpresas*, com a alma do negócio [...], com o máximo de finura em degustá-la e nos fazê-la degustar, sem deixar rota (Drummond, 2012, p. 10).

Se, por um lado, o apreço pela narrativa descortina zelo e argúcia escritural, por outro lado desvela o punho do médico, perfazendo uma incisão na carne da memória, suturando o passado, como se cirurgicamente. Por essa janela, entrevemos terminologia afim na tessitura do texto, e esta está infiltrada de forma, conforme observa Joaquim Alves Aguiar em *Espaços da Memória* (1988), a fazer o escritor superar o cientista, diluindo seu domínio da linguagem hipocrática na fatura artística da obra (Aguiar, 1988). Como prova, Aguiar cita o seguinte excerto de *Baú de Ossos*:

Ela, a sacerdotista [a avó], procedia às soluções, às filtrações, às decantações, às pulverizações, aos escoamentos, às misturas, às cocções, aos descansos e aos assentamentos. Alquimia fabulosa e bromatologia sem par da copa e da cozinha de Dona Nanoca (Nava *apud*. Aguiar, 1988, p. 35).

A história de vida de Pedro Nava, dos seus mortos e de seu tempo morto, não se desenrola como ingênua *il était une fois* – comprometido ao passado e à história que, ao fim e ao cabo, são as vértebras da vida efêmera, prenúncio inequívoco da brevidade da existência, no qual mesmo o espaço a nosso redor, o autor denuncia a passagem do tempo. Afinal, posta abaixo da modernização, a casa da infância; posta abaixo da terra, sua gente. E estão todos dormindo, dormindo profundamente (Bandeira, *apud*. Nava, 2012, p. 13).

Por isso, é razoável que as mais exemplares cenas da propriedade vocabular, e a experiência textual que estas incitam, sejam aquelas em que Nava comenta, mais explicitamente, seus encontros com a morte. Atentemo-nos ao fragmento a seguir:

Em 1908 eu tivera minha primeira revelação da morte, vendo passar o caixão do tio *Chiquinhorta*, roxo e tardo na hora de ouro. Logo depois a segunda, olhando a filha da prima Ernestina do *Hilário Tucano*, como uma santinha de cera, no seu esquite de seda branca. Soube ainda que morrera de tétano meu amigo Antônio, filho da d. Oldina e neto do dr. Rosa da Costa. A sala de visitas do 106 ia me mostrar outra vez a *esganada*, desta vez na figura de um anjinho. [...] Como desde o início da febre lhe secara o leite, meu Pai fora à Maternidade das Laranjeiras e de lá voltara com uma preta lustrosa que dera à luz mais ou menos à época em que o fizera minha Mãe. Ama de leite de minha irmã, arranjada pelo próprio dr. Antônio Rodrigues Lima, eternamente grato a meu Pai por um artigo que este escrevera sobre a instituição dirigida pelo velho mestre. Com a ama viera seu filho, um molequinho fabuloso, cor de havana (aquela negra havia de ter sido repassada por galego), imediatamente *en vedette* e no colo dos patrões. Gordo, gordo, duma gordura dourada e contagiosa que foi passando para minha irmã. O mulatinho era tão corado que ficava cor de laranja madura, cor de cobre areado. E ria o dia inteiro, babando uma baba de leite e zumbindo que nem enxame de abelhas. Jamais chorava. Um dia, ninguém sabe por quê, foi aquela febre e logo as convulsões que só pararam quando ele se inteiriçou num último arranco e amoleceu, morto! no colo de minha Mãe. Ela e a negra, as duas e minhas tias choravam todas taco a taco. Sem parar. Meu Pai fez questão de enterro de branco e velório como de parente. O defuntinho foi para nossa sala de visitas. Sobre uma

mesa coberta de forro de seda e colcha de renda, o caixão. No caixão de rosa e prata, o anjinho. Fizeram para ele uma túnica de Menino Jesus, sapatinhos de cetim pousados num bolo de algodão afeiçoado em nuvem e cheio de estrelas douradas. A testa cingida de uma profusão de flores e fios metálicos que faiscavam como artifício de São João. A linda cor de fruta sazoadada do garoto fora substituída por um esverdeado de azeitona. Eu não me conformava com aquele aspecto e sobretudo com aquela imobilidade, aquele silêncio, aquele vácuo. Num momento de distração dos grandes, puxei-o pelas mãozinhas e desengrenei os dedos que ficaram apontando duramente para cima. Aterrou-me a rigidez coagulada que senti como uma espécie de resistência, de teimosia, de hostilidade. Aterraram-me o frio daquela carne impassível, a pálpebra de cera que eu abri e que não voltou a descer sobre um olho coberto de cinza. Eu queria arrancá-lo do caixão cujo fundo era alçapão abrindo na “treva do chão da cova”. Não pude com o peso. Fui tomado do pânico em que havia aquele pasmo do trem entre o primata antropeide e o bicho hominídeo, quando pela primeira vez percebeu noutro bruto morto o albor da ideia da própria morte e, em vez de comer-lhe os restos, uivou de horror na escuridão da noite quaternária. A esse clamor inarticulado fenderam-se os céus e apareceu a destra divina para tocá-lo. Adão. Adão com cuja descoberta da morte desvendaram-se religiões, éticas, filosofias, culturas; grandezas, misérias; caridade e massacre; o ódio, o amor. Comecei a urrar também, todos acorreram, tia Candoca, escandalizada, recompôs, morto e mortalha. Meu Pai ficou indignado. Esse menino está ficando completamente idiota! Fui arrastado para fora da sala (Não quero que enterrem ele! gente! Não quero que enterrem ele!), pelo pátio cimentado, pela rua e fui dar acordo de mim em casa do tio Ennes e no quarto da Eponina. Eponina, Eponina, me conta aquela do moço índio. Ela contou e eu tornei a começar a chorar, agora de outro choro. Ai! Eponina, Eponina, você não é capaz de deixar ferrar seu braço por minha causa. Ela jurava que sim, que deixava... Mas como é que eu poderia saber? Rigorosa Eponina, suspende, suspende o golpe! (Nava, 2012, p. 172)

Entre o primeiro ato da esganada, da imagem inaugural e lancinante ao ver “passar o caixão do tio Chiquinhorta, roxo e tardo na hora de ouro”; depois, o segundo ato, “da santinha de cera, no seu esquite de seda branca”; e no derradeiro ato da transfiguração assombrosa do “mulatinho tão corado que ficava cor de laranja madura” a um rosto petrificado de “um esverdeado de azeitona”, há mais do que a mera revelação da morte. Ele a descobre pelo complexo e aparatoso espetáculo exigido antes que a matéria seja restituída ao pó. No desenrolar desse teatro, os cenários variam, mas a impressão é a mesma: um sentimento para sempre inexplicável saturado de dúvidas, enigmas e sombras. Nava arregimenta uma legião de metáforas, de cores extremas, de constatações horrendas: há roxo e ouro; seda de branco virginal; o mulatinho corado – anjinho no leito rosa e prata, a testa seca numa grinalda de flores rodeada de constelações estelares, a pálpebra escancarada devassando um olho cinza, os dedinhos rígidos apontando o céu, o frio álgido da pele inerte, o pânico. A reflexão se dispersa, retalha séculos, milênios; a destra divina desce, mas não para animar Lázaro na cova, porém para tocá-lo com a consciência da morte. Nada o detém até alcançar o pasmo do trem entre o primata antropeide e o bicho hominídeo, quando pela primeira vez percebeu noutro bruto morto o albor da ideia da própria morte (Nava, 2012, p. 172).

De repente, no regaço de seu léxico esmerado e sua sintaxe irrepreensível – sem jamais incorrerem em beletrismos – nota-se uma infração normativa que confere à cena uma dimensão inesperada: não é mais o narrador erudito, refinado, que a orquestra, mas seu infante, que a toma de assalto para gritar “Não quero que enterrem ele! gente! Não quero que enterrem ele” (Nava, 2012, p. 172). A súbita mudança dos prevalecentes pretéritos perfeitos, imperfeitos, mais-que-perfeitos e dos particípios para o imperativo afirmativo, somada ao uso do pronome pessoal no lugar do oblíquo, fazem romper a criança na singeleza de sua meninice. Desaparece o homem, e empossa a cena o grito inconsolável do *puer* que descobre a despótica morte, que a tudo preside, surda e soberana a nossas preces. Seria por isso que, ao pedir a Epomina que o golpe se suspendesse, não há sequência, resposta, desfecho? Apenas a mudez se prolonga, silêncio dos silêncios de quem nada pode fazer: todos estão prometidos ao seu beijo fatal.

Há, ainda, primores outros que a sintaxe engenha, como, por exemplo, o truncamento e isolamento de “jamais chorava” e “sem parar” para ênfases; o uso inesperado da exclamação no intercurso da frase “ele se inteiriçou num último arranco e amoleceu, morto! no colo de minha Mãe” para espanto – todos a serviço da motricidade e dinamismo da cena. Se um escultor, diante da matéria inerte, pode nos dar a sugestão de movimento (Arrigucci, 2012, p. 226), um escritor habilidoso, diante da matéria inerte do passado, pode parecer animá-la com palavras, assim como a contemplação de esculturas o faz. Todavia, a ilusão do verbo não sobrevive ao contato tátil com a carne marmorizada, resposta intransitiva do sangue talhado, do cadáver em *rigor mortis*.

A qualidade do detalhe em Nava é obra de ourives, ornada por diversos recursos estilísticos e figuras de linguagem que, conforme Gabriel em *Cada letra isolada era um desenho: caligrafia, estética e iconografia em Baú de Ossos* (2020), assemelham-se em minúcia a uma peça barroca. Baseada nas considerações de Ferreira (*apud* Gabriel, 2020), a autora comenta a qualidade imagética da narrativa naviana, que se expressa na descrição pormenorizada das memórias; aspecto este também notado por Drummond, quando afirma que Nava derivou para a forma verbal seu talento especial do retrato [...], do artista plástico de singular sensibilidade que se afirma ainda na visualização que nos comunica da cena (Nava, *apud*. Drummond, 2012, p. 10). Esse exame é bastante razoável, principalmente se ampliarmos essas ponderações e considerarmos que, em Nava, o texto verbal é tributário das artes plásticas. Rememorar como a obra naviana foi concebida é o suficiente para provar nosso ponto. A reflexão é de Eliane Vasconcelos em *Inventário do Arquivo de Pedro Nava* (2001).

Nava escreve sempre à máquina, em folha de papel sem pauta (44,4 x 33,0 cm) [papel almaço], dobrado em dois. Utiliza somente uma página para o texto; na outra, faz correções a mão, descrições de tipos, desenhos, muitas caricaturas e colagens de recortes. Usa, com frequência, plantas de cidades e de casas, além do mais variado material de apoio necessário à sua criação. Na folha 35 do datiloscrito de *Chão de Ferro*, na página em branco, ao lado do texto, encontra-se, colado, um pedaço de papel manuscrito, com a seguinte observação: “Mostro aqui um pequeno fragmento do que eram nossas colas em formato de sanfona. A letra que estou pondo aqui e os claros entre as linhas são enormes comparados às miniaturas que conseguíamos com nossos olhos de lince de meninos de 13 a 17 anos”. Seus originais estão repletos de desenhos: nos de *Baú de Ossos*, folhas 242, 287 e 300, há mapas de ruas; nos de *Balão Cativo*, na de nº 70, há a cabeça de Pedro Álvares Cabral em formato de mapa do Brasil; na de nº 339, após o desenho e fez a descrição minuciosa da chácara da Rua Direita, 179, com observações do tipo: “barraco da Lúcia”, “Em verde: futura casa do Bicanca e em pontilhado verde o pedaço da chácara que lhe coube”, “riacho”, “cemitério dos micos”; na de nº 392, desenho de uma cabine de trem, no qual se lê: “o veludo do tapete central passadeira imunda”, “quando se queria água para as mãos não era abrindo torneira mas tocando a bomba de cobre”. Em *Chão de Ferro*, folhas 6, 13 e 20, encontramos caricaturas de Álvaro Moreira, Badaró e Bené (o professor de desenho Benedito Raimundo da Silva); na 31, há uma representação do jogo infantil amarelinha. *Beira-Mar* é o único original em que não há desenhos, mas colagens e uma xilogravura de Luís Ventura; em *Galo-das-Trevas*, salientamos os desenhos das folhas 165 e 180; e em *Cera das Almas*, limitou-se apenas a trabalhos de colagem. Os desenhos eram muito importantes para Nava, porque lhe facilitavam enormemente a associação de ideias; funcionavam como um instrumento da lembrança. Se queria falar de uma residência onde morou, reconstituía-lhe a planta, desenhava-lhe cuidadosamente portas, janelas, móveis e quadros, depois, ao lado, comentava os pormenores do ambiente, usando o lápis de cor (Vasconcellos, 2001, p. 26).

Os bonecos de Pedro Nava, hoje, estão depositados no Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), na Fundação Casa de Rui Barbosa. Credita-se a Carlos Drummond de Andrade a sua idealização, quando este, em uma crônica publicada em 1972, se referiu a uma “velha fantasia”: um museu de literatura que reunisse não só papéis, mas também objetos relacionados à criação e à vida dos escritores brasileiros (Drummond *apud*. Casa Rui Barbosa, 2023). Tomemos como exemplo as reproduções a seguir, referentes ao boneco de *Baú Ossos*.

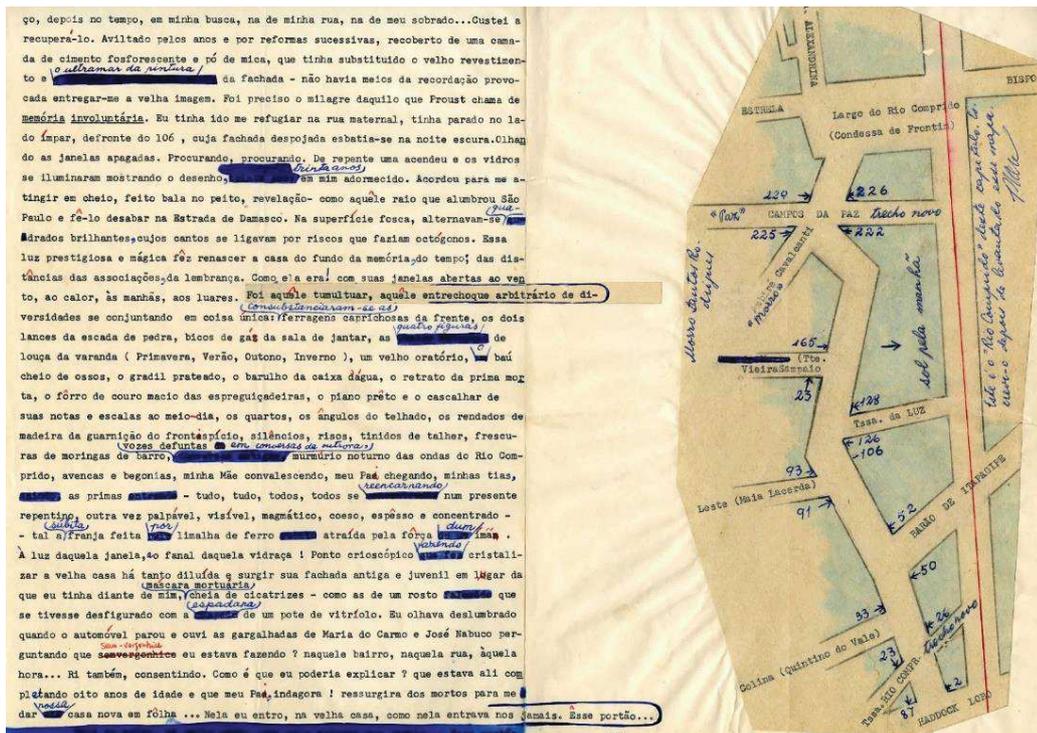


Figura 1 – Reprodução do boneco de Baú de Ossos (acervo da Casa Rui Barbosa)

Nesse par de folhas de papel almaço, extraído do capítulo *Rio Comprido*, Nava rememora o percurso até o bairro da infância, de nome homônimo. Sem rei amigo nem amigo

rei, quando no fundo da fossa, quando no deserto e despedaçado pelas bestas da desolação¹², quando triste, triste, “mas triste de não ter jeito” (Nava, 2012, p. 159), o autor revela o hábito de ir à frente da casa onde morou com a família na rua Aristides Lobo. Até dar-se de frente ao nº 106, há um caminho a ser percorrido, uma região a ser reavultada – e a figuração do mapa inscrito à direita é correspondente ao itinerário textualizado à esquerda. Estão assinalados, ainda, o leito do Rio Comprido, a posição do sol da manhã e os trechos anexos à região. A partir dessa imagem, podemos estudar os meios de captura do passado por Pedro Nava.

Vejamos, agora, este outro conjunto de folhas duplas, também referentes ao capítulo *Rio Comprido* (Nava, 2012).

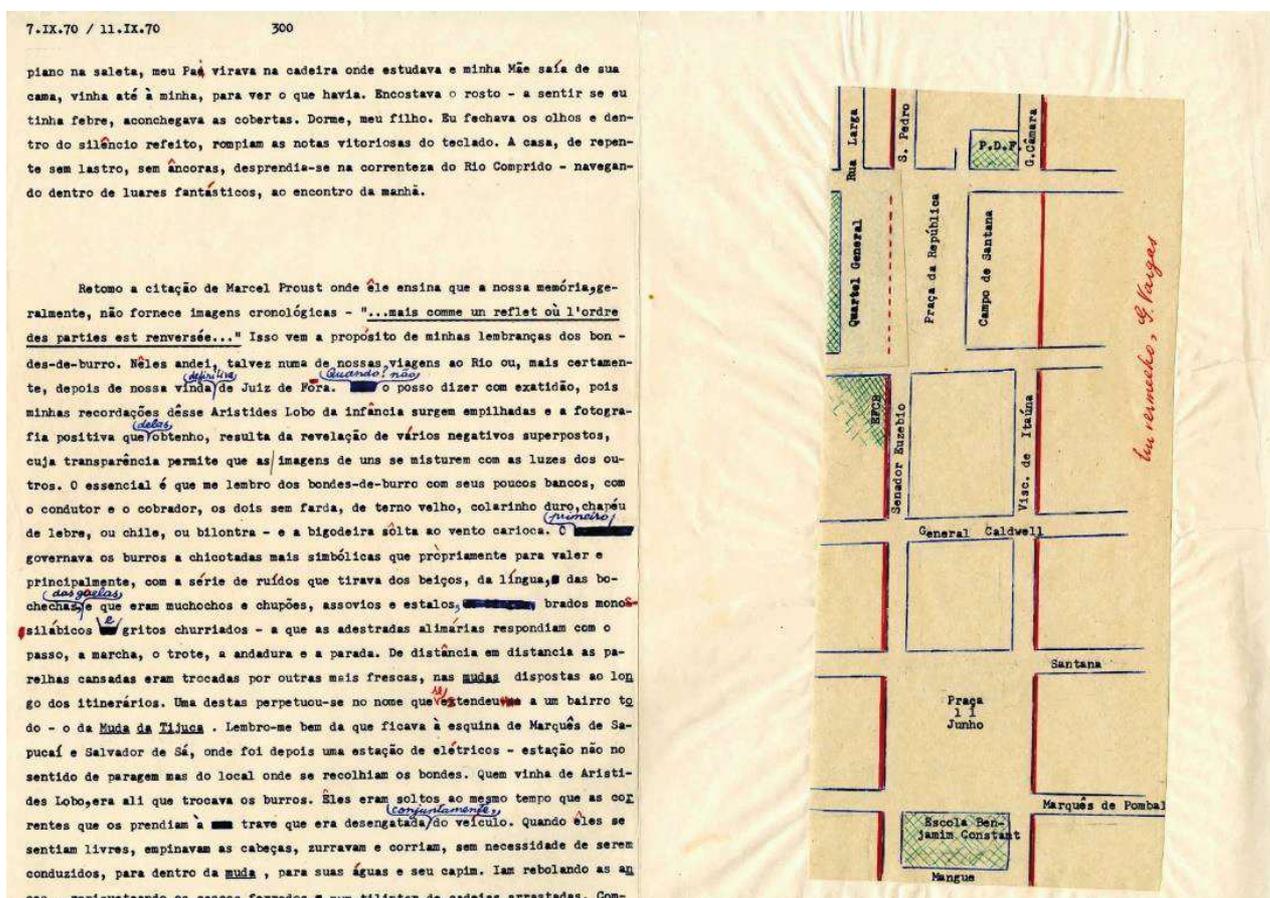


Figura 2 – Reprodução do boneco de *Baú de Ossos* (acervo da Casa Rui Barbosa)

Neste excerto de *Baú de Ossos*, consta as memórias da infância, dos bondes de burro entre as chicotadas e a troca das mulas, os poucos assentos e a figura despojada do condutor e cobrador; em 1909, a coisa se moderniza. Agora, Nava descoloca-se pela cidade do Rio de Janeiro em um bonde elétrico, que, se tomado da Aristides Lobo, oscilava, induzindo vômitos

¹² Alguns verbos foram elipsados do trecho para fins de concordância com o restante da frase.

e vibrando mesmo as carnes dos passageiros, que encontravam regozijo apenas à altura do Campo de Santana, todo verde de suas árvores, todo vermelho do quartel de bombeiros, todo dourado de raios de sol e toques de clarim (Nava, 2012, p. 194). O desenho, enfim, mimetiza os logradouros que compunham o itinerário dos bondes e possibilita o estudo de um dos diversos procedimentos adotados por Nava para textualizar suas reminiscências.

Em *Formas Intercomunicacionais em Pedro Nava: O Signo Verbal e o Pictórico* (2014), Ilma de Castro Barros e Salgado realizou uma pesquisa extensa acerca dos “desenhos, telas, ilustrações colagens e vários excertos das *Memórias* [...], enfim, do elemento visual que lhes servira de rascunho ao correspondente trato linguístico” (Salgado, 2014, p. 72), demonstrando como a representação visual acirava a busca de Nava pelo passado, pois operara como uma preparação para sua escrita¹³, pois

Pedro Nava, antes da redação do texto, lidou com diferentes procedimentos (diagramas, desenhos, caricatura, palavras soltas etc.), que, posteriormente, deram forma à escrita. Esses procedimentos preliminares possibilitaram ao autor o encadeamento de ideias, levando-o, através do pictórico, a uma recriação, voluntária ou involuntária do passado, (Salgado, 2014, p. 123).

As considerações da autora remontam à infância de Pedro Nava, quando este ganhou de seu tio Antônio Salles um caderno no qual exercitou os primeiros riscos; depois, quando no Colégio Pedro II, suas habilidades foram refinadas nas aulas de artes, e, enfim, sendo sensível ao estreitamento que o Modernismo propiciou entre a literatura e as artes plásticas [...] quando a linguagem verbal passou a ser explorada visualmente (Salgado, 2014). Massiva parte de seu trabalho consiste, nas palavras da autora, em uma “garimpagem” do estrato visual correspondente ao linguístico, ou ainda na análise da produção bissexta de Nava como pintor de telas a óleo e as colagens que ilustraram a capa das *Memórias*.

A reflexão mais rentável de Salgado, enfim, para os fins desta dissertação, consta na seção intitulada *Visualização do Verbal* (Salgado, 2014, p. 195), pois é quando a autora demonstra como o espírito visual naviano está presente mesmo na fração textual destituída de seu correspondente pictórico, uma vez que se manifesta na sugestão de imagens mentais que as referendam metaforicamente (Salgado, 2014, p. 196). Essa é uma consideração relevante, uma vez que as “páginas direitas” referentes a *Bau de Ossos*, salvo as aqui reproduzidas, foram todas

¹³ Há outros trabalhos que reconhecem a importância dos elementos pré-textuais – seus desenhos, recortes, colagens – na obra naviana. Destacamos a pesquisa de Eneida Maria de Souza em *Pedro Nava: Risco da Memória*. Souza realiza um estudo dos bastidores da criação, constatando o entrecruzamento do arquivo, da escrita e da memória por meio da profusão de fotos, cartões postais e desenhos que permitiram a construção das fases de elaboração dos textos (Souza, 2014, p. 36).

descartadas e, posteriormente, destruídas, impossibilitando seu estudo pormenorizado; aquelas poucas conservadas no arquivo do escritor, por sua vez, foram excluídas da publicação definitiva dos originais. Considerando essas intercorrências, como provar o remanescente signo pictórico no texto dado a público? A autora parece encontrar duas soluções, que comentaremos a seguir.

O símile horaciano *ut pictura poesis* emoldura toda a análise, chancelando-a a estabelecer um tratamento contínuo entre essas artes, como se partilhassem propriedades paralelas, de forma que o espectador lesse a imagem e visse a poesia (Salgado, 2014). Mais à frente, viria a afirmar que Pedro Nava escreve com um pincel ou ainda pinta com palavras (Salgado, 2014), sugestiva na transmutação do leitor em espectador. Ademais, recorre às concepções de *ekphrasis*, sob a pena de João Adolf Hansen, quando este afirma que o termo é usado para significar *qualquer* efeito visual (Hansen, *apud.* Salgado, 2014) – acepção na qual a autora se fia ao longo de sua explanação e, por fim, operacionaliza o conceito com base em excertos das *Memórias* e do poema *O Defunto*, sendo o referente a *Baú de Ossos* o que captou nossa maior atenção e interesse.

O último recurso do qual Pedro Nava se valeu na escrituração de suas lembranças a ser comentado neste capítulo é a sua memória colecionada, materializada em objetos da vida familiar, tais como cartões postais, correspondências, documentos de toda a ordem (certidões, inventários etc.) recortes de jornal, retratos de parentes emoldurados, peças de decoração, *souvenirs*, móveis, entre outros. Ao longo do *Baú de Ossos*, Nava afirma que, caso não tivesse de posse desse material, talvez a escrituração do livro não tivesse sido possível. Tempo certo, os itens foram acomodados em uma estante de seu quarto-museu, no seu apartamento no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro. Eneida Maria de Souza, em *Pedro Nava: O Risco da Memória* (2004), nos lega o conhecimento de que a escrita das reminiscências navianas se deu em meio a esse acervo, uma vez que essa miniaturização das *Memórias* representa fragmentos das histórias de família e dos colegas por meio de pequenos objetos (Souza, 2004, p.).

Ancorada na reflexão de Walter Benjamin em *Obras Escolhidas III* (*apud.* Souza, 2004), Souza pondera que o espaço domiciliar é sentinela da identidade diluída pela modernização; por isso, o indivíduo torna-se ávido por colecionar itens diversos como um ato de resistência, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta (Benjamin, *apud.* Souza, 2004, p. 112). Esse museu-imaginário, constatou sua pesquisa, é propulsor das memórias na medida em que serviram como gatilhos-associativos da lembrança, pois remetem a seu passado familiar e social (Souza, 2004, p. 112). Acerca disso, a autora se aprofunda, dizendo que

[...] esse museu imaginário contém, em miniatura, a lembrança dos parentes, pequenos objetos mágicos que se configuram, portanto, como ruínas do passado. Lá estão, no armário comprado num antiquário em Fontainebleu a medida de ouro em pó do velho Halfeld; as lentes da bisavó Mariana Carolina; o porta-moedas de prata do avô do pai; as miniaturas de xicrinhas, pratinhos, sapatinhos presenteados pela mãe. O *pince-nez*, adquirido em Paris no Mercado das Pulgas, condensa a imagem da avó materna, Inhá Luiza e a do Conselheiro Rodrigues Alves. Como num gesto de magia e aparição fantasiosa, o pequeno objeto reintegra o narrador à casa da rua Direita em Juiz de Fora, num retorno à infância. Funciona como um objeto-*madeleine*, ao estilo de Proust, com poderes imaginativos de revistar o passado (Souza, 2004, p. 113).

Outro *locus* para refletir a mediação entre a escrita memorialística e coleção é com base nas considerações de Jean Baudrillard (1929 – 2007) e Krzysztof Pomian, respectivamente em *O Sistema dos Objetos* (1993) e *Colecção* (1978). Atentemo-nos, primeiramente, a Baudrillard. Para o autor, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção [...], [pois] quando o objeto não é qualificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo (Baudrillard, 1993, p. 94). Nesse sentido, sublinha Baudrillard, todo objeto colecionado é personalizável e constitui um espelho perfeito, pois não devolve as imagens reais, mas as desejadas (Baudrillard, 1993, p. 98). Krzysztof elabora uma reflexão a fim à medida que admite serem os itens musealizados ou colecionados alheios ao seu uso cotidiano, pois, por exemplo, as espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para guerrear. Os utensílios, os instrumentos e os fatos recolhidos numa coleção ou num museu de etnografia não participam nos trabalhos e nos dias das populações rurais ou urbanas (Pomian, 1978, p. 51). Então, acrescenta:

E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre. Não se pode, com efeito, sem cometer um abuso de linguagem, alargar a noção de utilidade a ponto de atribuir a objectos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar: às fechaduras e às chaves que não fecham nem abrem porta alguma; às máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exacta. Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de colecção já não o têm. (Pomian, 1978, p. 51).

Entre as várias definições de relíquia, oferenda e objeto que o autor exercita, interessamos quando ele destaca o seu valor comum histórico, do qual é possível colher saberes diversos acerca do passado e da cultura em que estavam inseridos. E a posse desse material, em linhas breves, tornaria possível a intermediação entre o visível que as constitui e o invisível que as representa – a coisa a um nome, história de vida, figura (Pomian, 1978). É importante, por sua vez, ressaltar que

Para evitar qualquer mal-entendido, sublinhe-se já que a oposição entre o visível e o invisível pode manifestar-se de modos extremamente variáveis. O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade [...] Trata-se aqui, naturalmente, apenas de quadros vazios, destinados a serem preenchidos pelas entidades mais diversas: antepassados e deuses, mortos, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias. Os objectos, que aqueles que colaboram no intercâmbio entre o visível e o invisível se endereçam uns aos outros, diferem entre si segundo o carácter dos destinatários e dos emissores (Poemian, 1978, p. 68)

Duas últimas considerações teóricas são necessárias antes de retomarmos a discussão naviana propriamente dita: (i) a linguagem, enfim, detém as chaves desse intercâmbio, pois é aquela que permite falar dos mortos como se vivos estivessem, dos acontecimentos passados como se fossem presentes, do longínquo como se fosse próximo, e do escondido como se fosse manifesto (Poemian, 1978, p. 68); (ii) esses objetos, destituídos de utilidade, no sentido que acaba de ser precisado alcançam o estatuto de semióforo (Poemian, 1978, p. 68).

No caso particular da coleção de Pedro Nava, esta constituiu uma espécie de zona funerária doméstica, ou ainda um espaço de exumação. Herdados e zelados pelo seu sobrevivente, esses objetos não projetam imagens autônomas, mas aquelas personalizadas pela máquina de edição da memória – porque a memória, segundo Jacques Le Goff (1924 – 2014) em *História e Memória* (1990)

[...] a propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas [...] [pois] o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios" (Le Goff, 1990, p. 424)

Mesmo os itens de aparente banalidade, como caixas de sabão e xarope tônico, foram cuidadosamente postos sob a proteção que possibilitou, hoje, estar conservados e disponíveis para a visita no acervo do autor na Casa Rui Barbosa.

E é por intermédio desses semióforos, ponte entre a realidade visível e a invisível, que Nava exumou o passado dos seus, aferindo uma série de ocorrências e especulações diversas, como traços da personalidade de seu pai com base em sua coleção de recortes e de retratos (Nava, 2012, p. 57), ou ainda as práticas do grupo de intelectuais do qual este participou, notadamente na loja maçônica “Padaria Espiritual”, por meio de um dos exemplares do periódico *O Pão*, publicado em 15 de agosto de 1896. A importância destes pode ainda ser ainda mais ilustrada no excerto de *Baú de Ossos* a seguir.

Os porta-bibelôs eram móveis frágeis e complicados, torneados e rebuscados, dotados de prateleiras — nenhuma na mesma altura das outras e uns, como os dois de nossa sala, contendo pequenos armários para as caixinhas de charão, de sândalo, de alabastro, os potinhos de Gallé e os vasilhinhos de opalina. Nas prateleiras, os álbuns de fotografia, os jarros para flores, castiçais, bibelôs — uns de valor, outros simples *camelote*. No 106, entre outras coisas, figuravam um porta-retratos, com o de minha avó, e um marquês de porcelana — hoje em minha casa e trazendo para ela restos daquelas em que eles estiveram. Diante desses objetos houve aniversários, noivados, casamentos, velórios. Foram mudados de lugar, lavados, brunidos por mãos mortas. Estiveram no Rio Comprido, na Tijuca, em Icaraiá, na Urca, no Leblon, em Copacabana e trazem para minha casa da Glória um pouco das casas sovertidas de minha gente. Sobre as mesinhas dos fumantes, junto dos cinzeiros, nova coleção de *portas*. Porta-cigarros. Porta-charutos. Porta-caixa de fósforos. Complemento para os tabagistas: as duas escarradeiras dum tempo em que havia o hábito de não fumar sem cuspir. O espelho da parede. O quadro com o retrato do avô. Sua presença. Pedro da Silva Nava. É no meio destes objetos familiares e à luz das janelas abertas que vejo a figura dos amigos que frequentavam nossa sala (Nava, 2012, p. 168)

Com base no exposto até aqui, o nosso intento foi o de demonstrar que Nava cultivou o passado com esmero tantalizante, e buscou represar suas águas num dique memorialístico, valendo-se de múltiplos artificios e estratégias; esta busca resultou em uma verdadeira sobreposição de recursos que possibilitam o estudo de sua obra a partir de entradas diversas. A essa pletora de procedimentos maneados pelo autor, Arrigucci acusará em Nava o *bricoleur*, o artesão improvisado que mexe com um pouco de tudo e aprendeu pela lenta experiência a trabalhar com os resíduos do passado, com as sobras do tempo e os ossos da família (Arrigucci, 2012, p. 226). Erguidas tantas barrocadas para tratar das coisas findas, passemos à segunda parte deste capítulo, que é a de demonstrar como a busca pelo passado e o esforço na sua reconstrução não figuram feito inédito nas letras ocidentais. Com a publicação da obra de Pedro Nava, talvez, a reflexão sobre o tempo talvez adquira distintos contornos. Tomemos como fecundas balizas a *Odisseia* (2015) de Homero (928 a. C – 898 a. C) e *Viagem aos Seios de Duília* (1986), conto de Aníbal Machado (1894 – 1964), antes de elaborarmos a marca da diferença entre Pedro Nava e seus precursores.

Finda a Guerra de Troia, o poema épico de Homero trata das questões relativas ao retorno de seu herói, Odisseu, para seu lar, Ítaca. O *nóstos*, precisa Rafael Guimarães Tavares da Silva em *Diferença e Repetição no Nóstos de Odisseu* (2018), visa a vários tipos de restauração combinados – geográfica, política e familiar – que constituem juntamente a narrativa [...], [pois a] reintegração que Odisseu busca é a reintegração com a casa como um todo (Gainsford, *apud*. Silva, 2018, p. 10). A essa consideração inicial, serão acrescidas as de Olgária C. F. Matos, em *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Kant e Descartes* (1999), extraídas do capítulo *Ulisses e a Razão Insuficiente: Geometria e Melancolia*. Ao decorrer de

sua análise, Matos afirma que *nóstos* de Odisseu é uma luta no sentido inverso à sua dissolução, pois este é fraco e o sabe ser.

A viagem de Odisseu a Ítaca é, segundo Adorno e Horkheimer, o caminho da constituição do sujeito racional que deve rivalizar com as manifestações adversas da natureza exterior e interior, ele sempre fisicamente mais fraco em relação às forças contra as quais deve lutar para permanecer vivo. Odisseu não pode desafiar o poder das sereias diretamente: é impossível ouvir tal canto sem sucumbir (Matos, 1999, p. 158).

Quer tratemos da ameaça dos lótus, das sereias, ou dos bois do deus Hipólito, esses perigos recapitulam o medo do aniquilamento de sua identidade física, ou seja, o medo primordial da morte. Então, se, por um lado, o *nóstos* visa a reintragração ao *oikos*, por outro é fôlego de autopreservação, pois regressar é perdurar; é, pela *logos*, gestar a *ipseidade* e manter a tradição. Esse objetivo pôde ser alcançado apenas pela repressão dos instintos e sacrifício contínuo, pois a passagem da natureza para a cultura se faz pela prática da renúncia (Matos, 1999, p. 159). O *nóstos*, nesse termo, é a viagem a metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar a troca da natureza à cultura, do instinto à sociedade (Matos, 1999, p. 160); e a raiz *-udeis* em Odisseu, cuja acepção grega é *ninguém*, é indicativa de que o herói é ninguém até passar da natureza à cultura.

Concentremos, por sua vez, nossa atenção às considerações de Matos sobre a melancolia de Odisseu, cujo pano de fundo é o canto XII; na ocasião, que certamente dispensa apresentações, o herói se amarra ao mastro para resistir à canção das sereias. Ancorada inicialmente em Jacques Fernand e Romano Guardini¹⁴ (*apud*. Matos, 1999, p. 165), a autora afirma que a melancolia de Odisseu é resultante de seu desejo pelas sereias ser uma expressão do amor que ameaça, o amor erótico (Matos, 1999, p. 165); por isso, torna-se melancólico: o objeto renunciado continua a ser desejado (Matos, 1999, p. 165). A gravura *Melancolia I* (1525) de Dürer infiltra análise para sugerir como a razão, representada pelo compasso saturnino, não basta para drenar a paralisia ou ordenar o espaço que a circunda, provando ainda a insuficiência da razão frente os afetos. Citando Sigmund Freud em *Luto e Melancolia*, a autora conclui que a dessensibilização ou autossacrifício é uma perda que tem lugar em seu próprio eu (Freud, *apud*. Matos, p. 171); por isso, é perda de si mesmo que torna Odisseu melancólico.

¹⁴ Citação dos excertos dos autores utilizados por Matos, na ordem em que aparecem: (i) [...] o amor ou a paixão erótica é uma espécie de devaneio procedente de um desejo de desfrutar do objeto amado. Ora, se essa espécie de devaneio é acompanhada de medo ou tristeza, chama-se melancolia; (ii) aqui reside o enigmático da melancolia: como a vida se volta contra si mesma, como os impulsos de autoconservação [...], de exigência de auto-realização podem bloquear-se, tornar-se inseguros e desarraigar-se pelo impulso de autonegação. Poder-se ia dizer que, na imagem fundamental da melancolia, o aniquilamento se converte em valor positivo, em algo desejado e planejado (Matos, 1999).

Ao retornar para Ítaca, o herói descobre que os lugares não são intercambiáveis e indiferentes como deveriam ser no espaço dos geômetras (Jankélevitch, *apud*. Matos 1999, p. 170), pois a terra natal, golpeada pelo tempo, é outra; mudado pela melancolia, tampouco é o mesmo Odisseu que retorna. Por isso, Matos, afirma que

A terra natal se transforma em estranha, por uma dialética sutil do espaço tempo: Odisseu reencontrará, pois, sua Ítaca lá mesmo onde a havia deixado, mas o Odisseu de outrora, aquele que deixou sua ilha, ele não encontrará mais. Odisseu é agora outro Odisseu, que reencontrará outra Penélope. E Ítaca também é uma outra ilha, no mesmo lugar, mas não na mesma data. A viagem no espaço é uma viagem no tempo, e o ponto fixo ansiado não existe, deixando-nos à deriva (Matos, 1999, p. 172).

O *nóstos* homérico, que se inicia como uma tentativa de reintegração ao *oikos*, não teria, neste termo, como resultado – ou descoberta última – necessariamente a impossibilidade do retorno? A viagem que lacerou de morte seus companheiros, engendrou ardis que enlutaram o sujeito de si mesmo, que recepcionou o herói com a morte de Argos, mal postos os pés na ilha – não seria um acúmulo de prenúncios de que, inseridas no tempo, o destino das coisas é o seu desaparecimento, antecipado ou insinuado em perdas, perdas e perdas? Tomemos mais uma vez a sugestão estoica, formulada por Sêneca, de que todo o tempo que passou pertence à morte (Sêneca, 2022, p. 15); essa proposição, se aplicada a Odisseu, não instigaria a conclusão de que mesmo a mais pródiga das razões é tola diante da força do tempo, pois o homem sempre será um *-uides* em face da morte? Ítaca reluz no horizonte como promessa de abrigo definitivo, mas acaba por desencantar a infante e vã esperança de encontrá-lo.

É passada a hora de acercar Aníbal Machado (1894 – 1964) e Pedro Nava. Por certo, esta é uma aproximação mais evidente; ambos são autores brasileiros e frequentadores do mesmo círculo de intelectuais. Em *Viagem aos Seios de Duília*, pano de fundo da presente discussão, o leitor é apresentado a João Maria, funcionário público austero, recém-aposentado e sem o dom de viver. Decidido a modernizar-se após a compulsória, acompanhamos o personagem se repaginar e empreender a *toilette* necessária à sua nova vida: entre chopes e roupas da moda, transita em meio às beldades do clube, cogita dançar, convive com gente moça, mas todas as investidas se frustram – a vida era para os outros (Machado, 1986). Experimentado como doença, o tempo ocioso é mais contraído do que comprazido, talhando um fosso enorme no qual João Maria é levado por águas passadas... Então, olhos cravados na paisagem, abstrai-se do presente ignoto e funde-se ao passado idealizado, como quem toma um bálsamo, mira um oásis ou ainda aspira um perfume.

O melhor mesmo era ficar debruçado à janela. E todas as manhãs, enquanto a criada abria a meio as venezianas para deixar sair a poeira da arrumação, José Maria as escancarava para fazer entrar a paisagem. Dali devassava recantos desconhecidos. Ilhas que jamais suspeitara. [...] E se considerava quase livre da uréia burocrática. Esse noivado tardio com a natureza fê-lo voltar às impressões da adolescência. Duília! Toda vez que pensava nela, o longo e inexpressivo interregno do Ministério, que chegava a confundir-se com a duração definitiva de sua própria vida, apagava-se-lhe de repente da memória. O tempo contraía-se. Duília! Reviu-se na cidade natal com apenas dezesseis anos de idade, a acompanhar a procissão que ela seguia cantando. Foi nessa festa da igreja, num fim de tarde, que tivera a grande revelação. Passou a praticar com mais assiduidade a janela. Quanto mais o fazia, mais as colinas da outra margem lhe recordavam a presença corporal da moça. Às vezes chegava a dormir com a sensação de ter deixado a cabeça pousada no colo dela. As colinas se transformavam em seios de Duília. Espantava-se da metamorfose, mas se comprazia na evocação. Não ignorava o que havia de alucinatório nisso. Chegava a envergonhar-se. Como evitá-lo? E por que, se isso lhe fazia bem? Era o aforamento súbito da namorada, seus seios reluzindo na memória como duas gemas no fundo d'água [...]. Sem jeito de viver no presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais os caminhos do futuro, nem havia mais futuro nenhum. Chegara ao fim da pista. De Beto, não havia mais notícias. Da velha cidade que restava? Onde o Rio de outrora? (Machado, 1986).

A aproximação de João Maria ao passado toma o rumo definitivo, lancinante e obsessivo de pô-lo no itinerário de volta a Pouso Triste, cidade onde se deu o prodigioso encontro com Duília. A partir de então, todos os presságios da viagem rumo ao fracasso – não constituiria nenhum excesso descrevê-la assim – são ricocheteados pela irresistível ilusão de reconquista do *locus amoenus*, do paraíso perdido, pois a imaginação delirante não cedia à evidência da razão (Machado, 1986). Entretanto, quando reencontrada, Duília, agora dona Dudu, esta está destroçada: os cabelos, brancos; os dentes, cariados; os seios, a força motriz de seu sonho, murchos. E João Maria, agora reabsorvido violentamente pelos imperativos do presente, vê-se esquartejado pela desintegração de suas esperanças e ilusões; não há para onde voltar e não há mais para onde ir – está sucumbido pelo tempo. Antes de desaparecer – porque o destino humano é precisamente esse – apenas alguns soluços cortaram a treva (Machado, 1986).

Agora, devemos cravar o cetro da discussão na interseção entre Pedro Nava, Homero e Aníbal Machado para, enfim, dissonar as retas. A impossibilidade de retorno, conforme dirigimos nossa análise, é uma descoberta ao final de um processo e um percurso, chame-se o homem Odisseu ou João Maria. Nava, à diferença de seus precursores, ao pôr-se no rastro do passado, não ensaia sua reconquista, ou devaneia sua retomada. Em verdade, está às claras, desde o início, o inverso: as *Memórias* sabem que se trataria de uma busca fracassada. É preciso fundamentar melhor nossa proposição e, com este fim, valer-nos-ei da análise fracionada do título de nosso mais relevante objeto de estudo: baú e ossos.

A história do mobiliário indica que o *baú* é um dos itens mais antigos usados pelos povos ao longo de sua evolução. Sua origem, segundo Charles Panati em *Extraordinary Origins*

of *Everyday Things* (1989), é egípcia e há remotos 3 mil anos. Fátima Regina Sans Martini, em *História do Mobiliário: Antigo Egito* (2016), descreve baús como mobília funerária, uma vez que foram encontrados nas tumbas dos faraós, como as de Tuntankhamon e Amenhotep III. Em ambos os casos, eram ostensivos em detalhes e posses, uma vez que se criam úteis os objetos velados junto aos mortos. Caroline Stone, em *The Art of the Dowry Chest* (2015), por outro viés, afirma que em todo o Oriente Médio, em uma época na qual as casas eram escassamente mobiliadas, as noivas ofereciam seu dote em um baú ornado tão quanto suas posses permitissem (Stone, 2015). Acerca de outros possíveis usos, Stone admite, além do de guarda, baús grandes e altos servirem como mesas de trabalho em casas abastadas.

A documentação sobre este mobiliário, todavia, torna-se mais robusta com a sua popularização entre os europeus, sobretudo na Idade Média. A vida nas propriedades medievais, destaca Bill Bryson em *Em Casa: Uma Breve História da Vida Doméstica* (2011), era destituída de uma unidade. Por exemplo, um cavaleiro do século XI, chamado Wulfric, possuía 72 propriedades espalhadas por toda Inglaterra, e mesmo as menores costumam se dispersar. Por esse motivo, as famílias medievais estavam sempre se mudando. Também eram muito numerosas (Bryson, 2011, p. 67). E é precisamente nesse interstício, sob a necessidade constante de se deslocar, que as posses careciam de ser portáteis, móveis, – do francês, *mouble* – em oposição aos imóveis, que eram *immeubles*; postos os bens em baús, facilitava-se seu traslado. A necessidade contínua de mudanças, destaca ainda o autor, explicaria o *design* dos baús, cuja tampa convexa evitava o acúmulo de água entre um ponto e outro durante as chuvas. O grande inconveniente seria a necessidade de retirar tudo o que está dentro para alcançar o que está embaixo (Bryson, 2011, p. 67).

Em terras brasileiras, os baús também foram extensivamente utilizados. Sabe-se, por meio da consulta ao acervo do Museu Casa Alcântara (2011), que

O baú era o móvel mais comum nos primeiros séculos de colonização no Brasil. Os migrantes portugueses os traziam nos navios, carregando neles os poucos pertences que apoiavam a vida cotidiana nas novas terras. Uma de suas características mais importantes é a mobilidade: o baú é um móvel em constante prontidão para o deslocamento, se adaptando bem às necessidades das pessoas, em tempos em que a vida era feita de constantes mudanças. Seu interior, geralmente composto por apenas um compartimento, não permitia o acondicionamento organizado dos objetos, o que pode indicar a simplicidade da vida material dos colonos brasileiros. Os baús guardavam as poucas peças de roupa; guardavam as alfaias e ornamentos úteis para disfarçar a escassez de elementos dos interiores residenciais e ainda serviam para a guarda dos enxovais das moças da casa, que os levavam para o início da vida nova quando se casavam (Alcântara, 2011)

Ademais, Maria Aparecida de Menezes Borrego, em *Das caixas da casa colonial às arcas do Museu Paulista* (2017) realizou uma leitura e pesquisa de inventários a fim de compreender o interior doméstico em meados do século XVIII e XIX, pois os móveis de conter e guardar eram onipresentes nas casas setecentistas do Império Português (Borrego, 2017, p. 199), sobretudo na colonial cidade de São Paulo, que, hoje, pertencem à coleção do Museu Paulista.

É razoável inferir, afirma Borrego, que a intensa mobilidade espacial vivenciada pelos comerciantes que residiam na cidade de São Paulo tenha se refletido no apego aos baús, às canastras, às arcas e às caixas de carga utilizados para o transporte de mercadorias e de bens próprios (Borrego, 2017, p. 202). Uma outra provável função, sublinha a autora com base no registro iconográfico de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), especificamente na gravura *Acampamento Noturno de Viajantes* (1835) é a de proteção aos viajantes, uma vez que as canastras eram retiradas dos lombos dos animais para que estes descansassem e, colocadas umas ao lado das outras e umas sobre as outras, de modo que formassem uma muralha, dentro da qual os viajantes pudessem dormir (Borrego, 2017, p. 204).

Entre os diversos usos de baús ao longo do tempo, parece-nos razoável afirmar que seu denominador comum é, justamente, o de proteger bens que se consideram caros em determinado contexto e cultura; por isso, o baú figura, na história do mobiliário, como aquele responsável por zelar pelos pertences, garantindo-os asilo e longevidade. Dado esse aporte de considerações históricas e as possibilidades de leitura que ensejam, Nava apropria-se justamente de seu valor de guarda para sumarizar as *Memórias*: trata-se de uma empreitada, viagem passado adentro, que a tudo visa reter, frustrar sua dispersão ou ainda se certificar-se de seu assento. Em seu baú, guardam-se, esmiuçados à mínima letra e tragados por processos artesãos diversos, a história de sua gente – mais próxima pelos laços familiares, não menos próxima pelos laços de amizade ou inimizade –, de seu tempo, do seu mundo límpido ou vil e do espaço degradado a seu redor. Nesse sentido, o baú é uma metáfora para a escrita, a estrutura *mouble* dos mortos *immeubles*, a forma possível de levá-los consigo; e a memória, sua substância, é feita ossos – o que restou, porque a lembrança é que sobra. É o fundamento, a *arché*, a raiz, o tutano da perda.

Sigmund Freud (1856 – 1939), em *Mal-estar da Civilização* (1930) propõe uma analogia entre a conservação do resíduo mnemônico na mente humana e a história da Cidade Eterna, Roma. Entre a Roma mais antiga, que se chama Quadrata, e sua correspondente hodierna, há outras: a do *Septimontium*, depois, a cidade limitada pelo Muro de Sêrvio e, mais tarde ainda, após todas as transformações ocorridas durante os períodos da república e dos

primeiros césores, a cidade que o imperador Aureliano cercou com as suas muralhas (Freud, 1930). Estas, seria ocioso afirmar, foram extinguidas há muito, quer devido a destruições diversas, quer devido à modernização da metrópole. A fração que chegou a nossos dias jaz entre ruínas e restos, e as eras romanas pregressas podem ser reavidas pela sobreposição suas versões, como em um exercício imaginativo; por isso, o passado existe apenas enquanto reconstrução – sua preservação está confiada à memória, e, simultaneamente, confinada em seu domínio, pois não existe mais. Admitindo a memória como se construída sobre ausências, ampliamos as considerações de Freud e conjecturamos o paralelo entre memória e morte. Nutrida no pomar da linguagem, a necessidade de dar-lhe corpo textual é devido ao desaparecimento daquilo que referenda.

Portanto, a impossibilidade de retorno a um ponto do passado, em Nava, é um ponto de partida, e não uma constatação dada a frustração de uma busca. Caberia, por fim, questionar: o que busca um homem ao tão decididamente caminhar em direção à morte?

3. O fascínio pela morte redescoberta, as implicações do morrer

*O que temos é de nos convencer que o homem, de tanto
viver, que o doente, de tanto padecer – adquirem o
direito à morte, tão respeitável como o direito à vida
por parte de quem nasceu*

Pedro Nava, in: Beira-mar

*Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pesa
Da húmida terra imposta.
Leis feitas, estátuas altas, odes findas -
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, por que não elas?
O que fazemos é o que somos. Nada
Nos cria, nos governa e nos acaba.
Somos contos contando contos, cadáveres
Adiados que procriam.*

Ricardo Reis, in: Poemas de Ricardo Reis

Ao longo dos capítulos pregressos, o nosso intento foi o de demonstrar como a morte é o duplo da memória, ou ainda seu paradigma fundamental. As lembranças, intimadas por mecanismos diversos, constituem perdas inelutáveis, uma vez que a morte absorveu para seu domínio tudo aquilo que a memória evoca. Eclipsado está o espaço da vida afora, vertido em puro cenário da lembrança – sua substância é a matéria abstrata do sonho. Outrossim, das demais vias de acesso à memória retornam ausências, sendo o rito da ficcionalização o único capaz de atar os vivos aos mortos. Cultivar as reminiscências, nesse sentido, são uma espécie de prática funerária, pois trata-se das questões relativas aos despojos; aqueles que a querem ponte, a têm mausoléu, beco sem saída, ornado pela flor arroxeadada da matéria morta. Alguns, ingênuos, adentram em seu domínio em busca de exorcizá-la, e empreendem homéricas buscas: lançam-se ao mar irado de Poseidon, e a impossível Ítaca esbraseia a argúcia do homem. Outros, mais modestos em recursos, encobrem a distância em uma singela balsa, que, vacilante, flutua no Paraúna. Todavia, a realidade é exímia em naufragar seus tripulantes, que afundam junto ao perecimento de suas ilusões – esse cenário diverge do de Pedro Nava, conforme sugerimos no capítulo anterior; por certo, não pelo autor se situar além da morte, mas por não conjecturar sua negação. Em *Bau de Ossos*, pelo contrário, sabe-se putrefata a carne da memória; e mesmo assim, decididamente, Nava caminha em sua direção. A fixação com o passado é uma fixação com a morte. A presente e última parte desta dissertação, por fim, discorrerá sobre a qualidade desse pôr-se diante da morte, com o intento de ruminar acerca da provocação que encerra o

capítulo anterior. Para tanto, valer-nos-emos de críticos da obra e vida de Pedro Nava que propuseram reflexões nesse interstício, assim como autores outros que, em nossa perspectiva, colaboram na elucubração da leitura à nossa maneira. Ao final, esperamos ter demonstrado que Nava deseja restituir ao homem a morte como seu real, uma vez que a memória naviana não subtrai o homem ao tempo, mas fomenta a apreensão de sua própria morte como o ato último sua existência – a despeito da angústia e agonia dessa constatação.

A morte é o âmago da memória, e, em Nava, é viga mestra de suas *Memórias*; enquanto temática, ergue, edifica e trama ares de continuidade entre os volumes. Esta se avulta a partir de diversos elementos, como a textualização de gente finada e seus pertences colecionados, abstrações emolduradas por um espaço-tempo extinto – a realidade, uma vez tragada para o passado, está desfeita para a eternidade, e sua existência póstuma é animada necessariamente por um processo de ficcionalização, a ficcionalização dos mortos. Edina Regina P. Panichi, em *A Morte Como Protagonista* (2007), propõe que a morte se insinua em todos os espaços da construção das *Memórias* e é um dos núcleos em torno do qual se organizam vivíssimas emoções (Panichi, 2007, p. 46). Além disso, a morte não viria a cerzir sua escrita, mas, sim, aguçar e realçar os princípios de sua concepção de arte, dirigida para uma tentativa de utilização máxima do potencial inventivo possibilitado pelos recursos que o idioma oferece (Panichi, 2007, p. 48), na qual mesmo os títulos dos livros instigam ou prenunciam seu caráter funéreo.

A morte em Pedro Nava é personagem, quase protagonista. Basta observar os títulos de seus livros: *Baú de Ossos* (o título refere-se a um baú que continha os ossos de Alice, prima do autor, e que ficava guardado no quarto de sua tia), *Galo-das-Trevas* (candelabro triangular com treze velas que vão sendo apagadas à medida que se cantam as várias partes das matinas ou ofícios da Semana Santa – ofício de trevas. A última vela não é apagada e vai acabar consumida atrás do altar-mor), *O Círio Perfeito* (é a vela do meio do galo-das-trevas que é levada para atrás do altar-mor até ser consumida) (Panichi, 2007, p. 46).

A análise de Panichi esquiva-se aos demais tomos das *Memórias*, embora nos pareça que se tenham valido às mesmas águas¹⁵, seja pelo título, seja pelo enredo. Em *Balão Cativo*, a angústia experienciada na mudança para Belo Horizonte e na destruição do Rio Antigo, por exemplo, metaforizam a solidão sugerida no título: refém, o balão está cativo do céu, fadado ao chão – próximo à terra a qual, enfim, todo homem está encomendado. A historicização do Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, e suas lendas de assombração, constituem uma alusão

¹⁵ Por certo, e nos parece meritório admitir, os títulos da obra naviana mereceriam de nossa pesquisa outras interpretações, estudos de maior envergadura e análises pormenorizadas, nas quais, certamente, outras acepções seriam aferidas. Entretanto, infelizmente, demorar nessa investigação nos afastaria decisivamente do nosso objeto de estudo, que é o *Baú de Ossos*; por isso, é mais acertado comentá-los com objetividade.

mais imediata à morte. *Chão de Ferro*, por sua vez, marca o itinerário tormentoso e impetuoso das Minas, palanque da morte de Felipe dos Santos na Revolta de Vila Rica em 1720, da de Tiradentes em 1792 e de tantos outros. Bem mais tarde na vida, despencado do Caminho Novo, Nava testemunha eventos de temática correlacionada, como durante a Gripe Espanhola (1918), que ceifou, em poucos meses, um terço da população carioca. *Beira-mar* parece constituir uma exceção curiosa, mas justificável, porque foi sugestão de Lúcio Costa. A temática da morte, enfim, acaba por ganhar envergadura – para além do exercício retrospectivo em si – em suas memórias médicas¹⁶, sobretudo na dissecação de cadáveres e na crítica do prolongamento artificial da vida, quando a doença insulta a dignidade do enfermo. *Cera das Almas*, conforme esclarecido em outra ocasião, é o volume inacabado das *Memórias*; logo, há pouco material para a verificação, o que dificulta o trabalho do pesquisador. Antônio Sérgio Bueno, entretanto, afirma em *Visceras da Memória* (1997) que *Cera das Almas* é uma alusão a dois outros títulos de Pedro Nava, a saber: *Galo das Trevas* e *Círio Perfeito*.

A cera remete à vela, o que nos leva a dois títulos de livros de Nava. Galo-das-trevas é um candelabro de treze velas, que se usa nos ofícios da Paixão. Apaga-se uma vela de cada vez até sobrar uma só, que se perfaz, se acaba completamente. São doze velas imperfeitas e um círio perfeito. “Círio perfeito é a vela do meio do galo-das-trevas, que é levada para trás do altar-mor – onde vai arder até acabar, até consumir-se.” Essa explicação que o memorialista coloca no pátio do sexto volume [entre aspas] mostra a opção pelo verbo consumir-se em detrimento do esperado consumir-se, o que remete à ideia de terminar o martírio (da vida). O mundo de cera é ainda o tempo encantado da infância, incorruptível, isento da degradação da morte. Os museus de cera duplicam e perpetuam a ilusão da realidade – a eternidade é de cera – misturando ao encanto o ingrediente do terror (Bueno, 1997, p. 147).

Da análise de Bueno, interessa-nos a ideia de a vida consumir-se em si mesma, como um rio cuja foz é seu desaparecimento. Cedemos, todavia, à tentação de imaginar que o romance teria seguido a coerência construída ao longo dos volumes anteriores, e, por isso, significaria não a isenção da morte, mas uma imagem continuada da sua despótica presença. Acreditamos que essa hipótese se agiganta ao se contrastar a obra de Pedro Nava à de Marcel Proust. A influência das *Recherches* é massiva e manifesta nas *Memórias*, e Nava jamais buscou ocultá-la, tanto em entrevistas quanto em passagens de sua obra. Em *Baú de Ossos*, por exemplo, há diversas menções a Proust, das quais destacamos algumas:

¹⁶ A partir da leitura dos volumes, sabe-se que Nava nutriu fervoroso desejo de se mudar para o Rio de Janeiro após sua colação de grau em Belo Horizonte; sua intenção era é que, à beira-mar, sua carreira médica se devolvesse plenamente. Todavia, seguem-se anos áridos para se firmar profissionalmente. Não constituiria o fenecimento de suas ilusões outro instigante paralelo com a morte, que engatilha um processo de luto? Como o nosso objeto de estudo é o volume *Baú de Ossos*, seria infrutífero nos demorar nessa investigação, mas, em oportunidade futura, desejamos estender nossa pesquisa aos volumes subsequentes.

Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a madeleine da *tante* Léonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d'água de moringa nova — todos têm a sua madeleine. Só que ninguém a tinha explicado como Proust — desarmando implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo (Nava, 2012, p. 26).

Então é isto... Nela eu entro, na velha casa, como nela entrava nos jamais. Esse portão de ferro prateado, eu o abro com as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust. Todo mundo tem sua madeleine, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura — na minha vidraça iluminada de repente! — e cada um foi um pouco furtado pelo *petit* Marcel porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo (Nava, 2012, p. 160).

Pássaro no visgo... No que se precisa esquecer, nisto, a memória é exímia. Desvia na hora certa e suprime o couro, para evitar o divã de couro empapado de lágrimas. Duas coisas sucedem ou são feitas no mesmo dia. Entretanto o tempo igual passa desigual sobre cada. Ao fim de anos, uma parece remota e a outra lateja presente e quando o acaso de nota tomada, de diário escrito, mostra-as do mesmo dia — ficamos varados de pasmo. É por isto que Proust dizia que nossa memória habitualmente não dá lembranças cronológicas — mais *comme un reflet où l'ordre des parties est renversé* [...] (Nava, 2012, p. 160).

Ou seja, a presença proustiana não figura um paradigma inevitável apenas devido à afinidade do assunto – o tempo passado – ou às semelhanças estruturais entre o conjunto da obra – ambas possuem sete volumes –, mas, sim, pelas *Recherches* serem um elemento textual das *Memórias*. Ademais, essa aparição preconiza um vasto horizonte de sentidos, passível tanto de analogias quanto de assimetrias. Celina Fontenele Garcia, em sua tese de doutoramento intitulada *A escrita Frankenstein de Pedro Nava* (1997), mapeou similitudes entre as obras, e, então, aferiu que ambas se ancoram em documentos que referendam ao passado, seja o da família ou o da sociedade brasileira, dirigem ácida crítica à estratificação social, descrevem apaixonada e minuciosamente sensações e lugares, prestigiam com entusiasmo os mesmos pintores – Botticelli e Phèdre –, os mesmos escritores – Balzac, Flaubert, Baudelaire – além de elegerem as mesmas palavras-chaves para a narrativas: caleidoscópio, tempo, memória, memória involuntária, *madeleine*, madeleine-gatilho, inconsciente, *puzzle* – todas indicativas da incompletude e do fracionamento do sujeito (Garcia, 1997, p. 128). Pedro Nava, em declarações à imprensa, comentou a infiltração da leitura de Proust em seu trabalho e os efeitos que teria dito em sua obra. Então, afirma que foi realizada com a receita de Martins de Almeida: “às colheradas, e não de uma vez só como um chope duplo” (Pereira, *apud*. Garcia, 1997). Sobre isso, Garcia acrescenta:

A leitura dessa maneira vai impregnando devagar, a ponto de Nava organizar um índice dos assuntos de *À la recherche*, muito valioso na hora da escrita e da citação; além disso, mantém correspondências com Helio Lima Carlos, médico e proustiano, para, ao mesmo tempo, “discutir” Proust e exercitar seu estilo: a frase longa, a forma exterior de trabalhar o pensamento completo e fragmentário de Proust (Garcia, 1997).

A autora, por fim, conclui que a passagem impiedosa do tempo e a angústia que a segue viriam a constituir outra interseção entre os autores. Todavia, grafamos em cores fortes que as *Memórias* não se pretenderam ou se resumiriam a um *imatatio*, ou ainda um *aemulatio* proustiano; embora a aproximação seja instigante, é aconselhável estabelecer a marca da diferença entre os textos, sobretudo para não padecer do mal de Nabuco¹⁷. A obra proustiana se vale de um *leitmotive* distinto da de Pedro Nava. Marcel Proust alcunha suas memórias de *À la recherche du temps perdu* e, a partir desse mote, depreende-se o pressuposto, ou ainda a obstinação, de reaver o tempo passado por meio da escrita. Os amores fracassados, as viagens realizadas, as cidades que conheceu – a memória proustiana as quer novamente para si, porque ainda não as sabe mortas; e escrita seria o senhorio sobre tempo, a manobra para revolver as lembranças e restituí-las ao domínio do autor. O volume último, entretanto, intitulado como *Le temps retrouvé* (1927), viria a trucidar essa investida, delatando o tempo como destruidor de tudo. Pensamos ser a *Le Bal de Têtes*, da princesa Guermantes, uma exímia demonstração do dito. Os personagens principais atendem à *matinée*, e o que se segue é um festim quase sepulcral. Não é por acaso que alguns personagens, antes inimigos confessos, se ovacionam como grandes amigos, pois mesmo as inimizades não possuem mais razão de ser. Faremos uma leitura do episódio à luz da tese de doutoramento de Marcelo Mott Peccioli Paulini (2010), que nos ensejou muitas entradas para análise.

Um teatro de bonecos no qual, para identificarem-se as pessoas conhecidas, seria necessário assistir-se à ação em vários planos a se desdobrarem em profundidade atrás das personagens e exigindo grande trabalho mental, pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os olhos como com a memória. Um teatro de bonecos envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exhibir a sua lanterna mágica. Tão imaterial como outrora Golo na maçaneta da porta de meu quarto em Combray, o recente e irreconhecível D’Argencourt era a revelação do Tempo, que tornava parcialmente visível. Nos elementos novos que lhe compunham a face e a personagem, lia-se certo número de anos, reconhecia-se a figura simbólica da vida, não tal qual nos aparece, isto é, permanente, mas real, atmosfera tão mutável que o soberbo fidalgo nela se projeta, caricaturalmente, à noite, como um vendedor de roupas usadas (Proust, *apud*. Paulini 2010, p. 130).

¹⁷ A expressão faz referência a uma passagem do livro de memórias *Minha Formação* (1974), de autoria de Joaquim Nabuco. Diplomata, político e escritor, membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), Nabuco sugere que a imaginação brasileira seria inferior à europeia. Essa afirmação rendeu críticas e reações, que, enfim, cunharam a expressão mal de Nabuco.

E essa epifania se agiganta, enfim, no aprofundamento da ação destruidora do tempo não apenas para os outros, mas para si mesmo. Agora velho, o narrador proustiano está diante e cômico da própria efemeridade, pois tudo mudou, pereceu e, muito em breve, desaparecerá. A manobra para se subtrair à transitoriedade, portanto, é destronada pela experiência existencial da finitude, que é sentido na carne até não sobrar mais nada. É o fim de uma época, de sua época e de si mesmo.

Há uma adaptação filmica executada pelo diretor italiano Luchino Visconti (1906 – 1976) e sua parceira, Suso Cecchi D’Amico (1914 – 2010) intitulada *O Leopardo* (1963). Mais uma vez em citação da tese de doutoramento de Marcelo Mott Peccioli Paulini, *A Constelação Proust-Visconti* (2010), esquadriharemos o universo compartilhado entre as *Recherches* e a cinematografia de Visconti, sobretudo no regaço da passagem do tempo e dos efeitos que se seguem. Em sua análise, ambas as obras possuem as mesmas necessidades internas, assim como Gilles Deleuze (*apud.* Paulini, 2010) sugeriu haver entre Akira Kurosawa (1910 – 1988) e Dostoiévski (1821 – 1881).

Deleuze responde com o caso de Kurosawa, enxergando no conjunto da obra do cineasta japonês uma familiaridade com o universo de Dostoiévski que vai além da adaptação de *O Idiota* por Kurosawa. Deleuze: “Eis um belo encontro. Se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, é pelo menos porque pode dizer: “Temos um assunto em comum, um problema em comum”...”(ibidem). De uma certa maneira, então, podemos dizer que os filmes de Kurosawa são familiares a Dostoiévski (Paulini, 2010, p. 1).

Por certo, guardam-se diferenças entre as produções, mas, para Paulini (2010), ambas podem ser lidas à luz da noção deleuziana do *tarde demais*, decorrente da ideia da imagem cristal preconizada pelo filósofo. O *tarde demais* responde pelo advento de uma revelação que é captada demasiadamente tarde pelo receptor de sua mensagem (Paulini, 2010, p. 2). A degradação empreendida pelo tempo em todos os campos – social, político e existencial – reduz a frágil eternidade dos homens à duração, quando muito, de um século, sem nunca passar de dois¹⁸. Demos, agora, atenção necessária ao *O Leopardo*. Ainda com base em Paulini (2010), o filme se passa na Itália dos anos de 1870, e retrata os bastidores da aristocracia siciliana à luz da revolução que acarretou a queda da monarquia. O longa-metragem é mais do que o desgaste e a erosão política de uma classe, mas o término de uma época que marca o fim da vida de um homem – no caso, a do personagem Dom Fabrizio Salina, o Príncipe. Essa construção encontra seu zênite em dois momentos distintos: na recusa do Príncipe em se tornar membro do Senado

¹⁸ Esta frase é uma paráfrase de uma dita por Príncipe Salina, em *O Leopardo*.

e no baile que encaminha o final da obra. Na primeira ocasião, em reunião com representantes do novo mundo, Salina declina o ingresso ao Senado por ser um representante da antiga ordem, à qual fatalmente se reconhecia atado – morreria não por ela, mas com ela. Integrante de uma geração infeliz, inábil em se adaptar à nova ordem, inapta em manter o velho regime, o príncipe consente, resignadamente, com o encaminhamento das eleições. Esse aceno outorga a própria morte, gesto que se endossa na cena seguinte. Em conversa com Chevalley, um dos representantes da nascente administração, Salina diz: “Nós fomos os leopardos, os leões, e seremos substituídos por chacais, por hienas. Todos os leopardos, leões, chacais e ovelhas se julgaram o sal da terra [...]. E isso não é nada, nada”, e nada é devido à fugacidade e fragilidade do mundo que conhecemos, que, num instante, é vertido em terra ignota. Essa constatação encaminha para o baile de encerramento, que marca a apresentação de Angelica Sedara, noiva de Tancredi Falconeri, à alta sociedade italiana; o casamento entre os dois, enfim, institucionalizaria o novo paradigma político. Ernest Becker (1924 – 1974), em *A Negação da Morte* (2021), apresenta a tese de que o homem é um animal simbólico, ou seja, alimenta-se de símbolos a fim de atribuir a si mesmo valor e, eventualmente, por meio desses símbolos, passar à imortalidade. O simbólico é a pedra angular sobre a qual sucede toda a compreensão de mundo, pois é fundadora do próprio mundo, inclusive do sentimento de eternidade (Becker, 2012. p. 23). Mircea Eliade (1907 – 1986), em *O Sagrado e o Profano* (1992), demonstra o que se sucede quando o simbólico-fundador é destruído. Então, recupera o perecimento da tribo Arunta, que ritualizou e cosmizou um tronco de madeira, com o intuito de que este se assumisse receptáculo de seu Deus, o Ser Divino Nakumba. Uma vez quebrado o poste sagrado, toda a tribo foi tomada de angústia; seus membros vaguearam durante algum tempo e, finalmente, sentaram-se no chão e deixaram-se morrer (Eliade, 1992). A conclusão é que a vida apenas se torna vivível e o mundo habitável à medida que se mantêm os símbolos conhecidos, sem os quais não há meios de existir. O Príncipe compreende essa mecânica e, diante da transição entre os poderes, resigna-se diante da perda do símbolo que torna sua existência viável. Não há meios de se contrapor à morte, há apenas meios de morrer. Por isso, que, para Paulini (2010), um dos momentos mais importantes do filme é quando o Príncipe contempla o quadro de Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805), o *Le Fils Puni*, na biblioteca do castelo. O que está em cena é, justamente, a clarividência da própria morte.

Se a súbita aparição de Angélica Sedara e Tancredi Falconeri interrompe o devaneio do homem, é para inseri-lo na morte à sua frente, pois o baile avança e, enfim, esfuma a vida. Dom Fabrizio percebe claramente que não apenas seu tempo individual esgotou-se, mas também o da época da qual ele era um último representante, e urge dar lugar a uma nova ordem; os leões,

os leopardos de outrora saem de cena, e entram os chacais e as hienas (Paulini, 2010, p. 128). É nesse sentido que, na última cena do filme, o personagem recusa a carruagem que o levaria de volta ao castelo, pois voltar ao castelo seria medir forças com a morte inelutável. Resta-lhe apenas desaparecer.

Pedro Nava, por sua vez, é um memorialista depois da reflexão iniciada em Proust – aprendeu com seu mestre mais do que o estilo narrativo, a frase extensa, mas a verdade última da existência: nascemos para a morte, a vida é prenda rara oferecida ao pó, grandiosa e inútil. Nesse sentido, Nava parece escrever suas *Memórias* de um lugar muito esclarecido acerca da inevitabilidade da morte. A vida marcha no sentido do nosso desaparecimento e, enfim, a coisa se consuma: estaremos todos, muito em breve, finados. A escolha do poema *Profundamente*, de Manuel Bandeira (1886 – 1969) como a epígrafe primeira das *Memórias* baliza um importante direcionamento de leitura. Afinal, à exceção da lírica de Bandeira, nenhuma outra em nossas letras desenvolveu, como a de Nava, mais longa meditação sobre a morte (Arrigucci, 2012, p. 216). Sabe-se que, no século XVII, há o surgimento e popularização das epígrafes, e, conforme grifa Garcia (1997), estas coincidem com o surgimento da literatura pessoal e das autobiografias. À época, La Rochefocauld fixa na abertura de *Maximes* um excerto de seu texto, como uma amostragem do que viria a seguir, assim como, mais tarde, o fez Proust em *Sodome et Gomorrhe* (1921) (Garcia, 1997, p. 81). A partir dessa tradição, afirmamos que Nava antecipa a natureza mortuária da obra e, simultaneamente, situa as *Memórias* no domínio da morte, na qualidade da morte irreversível. E o escândalo da palavra farta, culta, vulgar e irada não acorda os mortos – a distância é descomunal, definitiva. Estão todos dormindo, dormindo profundamente (Bandeira, 2003). E assim permanecerão.

A influência da morte na manufatura das *Memórias* foi observada por outros críticos da obra de Pedro Nava. Alguns a consideraram prenúncio inequívoco de seu suicídio, como se a escrita fúnebre tivesse maturado ou encorajado o homem para que, enfim, se matasse. A hipótese é de Humberto Werneck (2013), e foi publicada em sua coluna no *Estadão*. No ano de 1983, Werneck esteve na presença de Nava em algumas ocasiões e, à época, afirmou não suspeitar de estar diante um suicida. Entretanto, já em 1984, admite que deveria ter desconfiado, uma vez que as evidências eram muitas. Então, detalha-as.

Estavam numas enigmáticas entrelinhas de nossa conversa, quando, enfático, Nava deplorava a erosão do corpo na velhice e insistia no esplendor da juventude e no primado do amor físico. Estavam sobretudo nas 2.500 páginas dos seis volumes de memórias que ele publicou em vida. Depois de sua morte, voltei aos livros – e tudo então me pareceu transparente. "Sou um suicidário", chegou a dizer Nava, pela boca de um personagem de *O Círio Perfeito*, saído cinco meses antes da tragédia. "O calvário para o suicida é arranjar o revólver, providenciar o veneno, pendurar a corda

no gancho, sentar-se no peitoril da janela.” [...] Não é descabido imaginar que Nava, ao se contar, tenha se aproximado por demais de algo que havia nele desde sempre, muito bem guardado, e que por inconfessável não deveria subir à tona, mas que ainda assim foi emergindo, inelutavelmente, até se converter, chegado à superfície, na fogueira que o consumiria. [...] Físico ou literário, ou ambos, era o silêncio final a se precipitar (Werneck, 2013).

Essa hipótese nos parece carecer de substância, pois a circunstância de seu suicídio, evidentemente, não consta na sua obra – é um fato inteiramente extratextual. A ideia suicida, por sua vez, é ensaiada em um volume ou outro. Agora, no que concerne à morte real da pessoa Pedro Nava tudo o que se sabe são boatos. Além disso, conforme Arthur Henrique Motta Dapieve (2006) em *Como a imprensa brasileira trata o suicídio* (2006), as circunstâncias de sua morte foram obscurecidas ao grande público por mais de dois anos, primeiramente pela cultura jornalística da época de não publicar notícias de suicídio – omissão impossibilitada devido à relevância de Pedro Nava –, e, depois, tanto em consideração ao pedido de seus colegas intelectuais do modernismo¹⁹ quanto em gesto de solidariedade à sua viúva, Nieta. Um suicídio, todavia, suscita muita curiosidade, e a pura notícia da morte não costuma encerrar a questão. Por isso, afirma:

A publicação que Pedro Nava havia se matado, entretanto, estava longe de encerrar a questão. Faltava explicar, ou não, o que o levava a se matar. Cerca de duas horas e meia antes de ele ter feito o disparo contra sua própria cabeça, Nava recebeu um telefonema que o deixou perturbado. Sua mulher, Nieta, para quem acabara de ler o discurso de agradecimento pelo título de Cidadão Fluminense e que atendera a ligação, reparou que, depois de ouvir o que o homem do outro lado da linha tinha a dizer, Nava parecia ter sido vítima de algum abalo, alguma chantagem. Contudo, ela foi ao banheiro e ele se aproveitou disso para pegar o revólver numa gaveta e sair sem se despedir, pela porta dos fundos do apartamento da Glória. Antes da meia-noite, Pedro Nava estava morto. Já no dia seguinte chegou às redações o boato de que Nava se matara porque estava sendo ameaçado de ter a homossexualidade divulgada por um garoto de programa com quem se relacionara, um certo “Beto Prada Júnior”. As equipes das diversas publicações saíram a campo para apurar se aquilo era ou, ao menos, tinha a possibilidade de ser verdade (Dapieve, 2006, p. 110).

Com base nesse fragmento, tudo indica que a morte autoprovocada não estava no horizonte existencial de Pedro Nava. Ele se preparava para receber a premiação de Cidadão Fluminense, às vésperas de seu aniversário – que teria comemorado –, terminava o último volume de suas *Memórias* – que planeja finalizar. O tiro que desferiu contra a própria têmpera, nessa perspectiva, mais nos parece uma atitude impensada, reação a uma ameaça vinda de fora, morte assassina que o obrigou a puxar o gatilho nas sombras daquela fria noite de maio. Por isso, Sergio Amaral Silva (2002), em citação de Joaquim Pedro de Andrade, declara: há um

¹⁹ Essa informação foi extraída do texto de *Arquivos da memória de Pedro Nava: documentos para a biografia de um modernista* (2011), de autoria de Vanda Arantes do Valle.

assassino solto, alguém que tornou a vida insuportável para Nava. Ele foi morto por um telefonema (Joaquim, *apud*. Silva, 2002). De uma coisa, porém, temos certeza: as circunstâncias da morte de Pedro Nava pertencem a Pedro Nava, e pouco – ou quase nada – têm a acrescentar à fruição de sua obra. Afinal, tratava-se de um homem discreto, afeito ao recato e à privacidade, antes, durante e depois da publicação de seus livros. Ademais, basta lembrar que a partir do quinto volume de Memórias, *Galo das Trevas*, Nava efetua a mudança de narrador de primeira para terceira pessoa – confesso artifício para cercear sua intimidade e transferir para um outro, o Egon, o peso de determinadas confissões. Em *Pedro Nava: uma seleção de textos* (1983), Maria Aparecida Santilli apresenta a entrevista na qual o autor avalia a criação de Egon.

Egon, naturalmente, é minha pessoa [...]. Mas o fenômeno curioso que observei é o seguinte: eu que tinha tendência a esconder certas coisas quando falava em 1ª pessoa, sou mais sincero como narrador contanto aquilo como se fosse com outra pessoa, de modo que a minha sinceridade aumenta. Há certas coisas que eu não me sentiria nem em dizer “eu fiz”, mas o “Egon fez” dá realmente impressão de que é outra pessoa. E vira outra pessoa para mim, que é o meu “Eu” em outras épocas, porque nós vamos nos modificando constantemente, de modo que estou falando de uma outra pessoa, apesar de ser eu mesmo. Aquilo é um disfarce (Santilli, 1993. P; 14-15)

Com a fama outorgada pelos seus livros, não se celebrizou; poucas foram as entrevistas concedidas. E, não podemos nos esquecer, era médico – conhecia outras formas de se matar e possuía fácil acesso às drogas. Nesse sentido, teria mesmo Nava planejado sua morte, sobretudo uma morte pública, próximo da rua em que morava, em uma zona de prostituição? *Baú de Ossos*, nosso objeto de estudos mais relevante, contém uma reflexão do autor acerca da morte voluntária, sobretudo quando de médicos.

Quando, logo depois desses sucessos, Francisco de Castro morre a 11 de outubro de 1901 — criou-se a lenda do seu suicídio. Ulcerado pelo que ouvira dos discípulos, ter-se-ia inoculado uma cultura de bacilos pestosos. Não, não e não. Isso não é verdade. Posso atestar, sem ser contemporâneo, pelo que, separadamente, Afonso Arinos de Melo Franco e eu ouvimos de Aloysio de Castro. Contou-nos a mesma história, com os mesmos detalhes, da doença e morte do pai. [...] Quem conheceu a veneração de Aloysio pelo pai, quem conheceu, principalmente, sua retidão, sua compostura, sua integridade, seu comedimento, sua decência, sabe que se o Castro tivesse se matado, jamais dos jamais seu filho entraria em pormenores sobre sua morte. Ficaria calado. Se ele falava, falava a verdade e sua versão é que tem de ser adotada por todos os homens suficientemente de bem, para compreenderem e acreditarem outro homem integralmente de bem. Uma. O bravo Castro nunca seria de fugir pelo suicídio [...]. De mais a mais, assim como as histéricas se matam com o primeiro desinfetante à mão; os impulsivos, se defenestrando; os exibicionistas, ateando fogo às vestes; os bravos, à bala; os neurastênicos, se enforcando — os médicos se destroem pelo veneno (que ainda é remédio!) e quase nunca pela inimiga moléstia (Nava, 2012, p. 117).

Ao longo de nossa pesquisa, tomamos conhecimento de uma carta datilografada por Pedro Nava na qual constam expressas orientações de como velar seu corpo, que deveria ser

apresentado limpo e sem o aspecto repugnante dos mortos. Há o expresso desejo de um enterro reservado, sem a presença e as homenagens da imprensa, academias e sociedades literárias às quais o autor pertenceu e nas quais possuía trânsito fácil. Pediu e instruiu o embalsamento em formol, solicitando um caixão de pobre, e que as cerimônias *post-mortem* da Igreja Católica ocorressem na presença discreta e fraterna dos poucos amigos e familiares queridos. Há instruções peremptórias mesmo para quem poderia segurar as alças de seu caixão, em quais capelas e o horário que deveria ser velado no Cemitério de São Francisco Xavier. Nesse sentido, mais uma vez, perguntamos: teria mesmo planejado uma morte intempestiva e midiaticizada, que tornou inviável o cumprimento de suas tão caras e singelas exigências?

Outros críticos, como é o caso de Panichi, compreendem o suicídio de Nava à luz da negação da morte, como se o subterfúgio de se matar o poupasse de ser morto.

A morte é, sem dúvida, uma grande preocupação de Pedro Nava. Cabe observar que o mistério profundo deste veio exercer seu fascínio sinistro exatamente sobre aquele que desafiara seu poder, reincorporando com suas taumaturgias de memorialista, os que haviam desaparecido na caçada implacável. Pedro Nava, que lutou contra a morte de seus parentes e amigos, restituindo-os à vida, parece ter querido frustrar a caçadora. Preferiu morrer a sua própria morte, ludibriando a *indesejada* e escamoteando-se ao encontro marcado (Panichi, 2007, p. 53).

Ana Cristina Chiara, em *Pedro Nava: um homem no limiar* (2001), possui uma proposição afim à de Panichi. Na esteira de seu pensamento, a ideia da morte se conjuga pela sua recusa, de, pela autobiografia, conferir perenidade ao transitório. Defronta-se, portanto, com a ideia da morte e passa a enfrentá-la (Chiara, 2001, p. 18). Parafraseando Chiara, a velhice é propulsora das *Memórias*, pois Nava vivia uma vida reclusa na companhia de sua esposa e amigos. Sexagenário, vivia um momento de profundo *dégoût*²⁰. Profissionalmente, decidira abandonar a clínica (Chiara, 2001). Afinal, com a perda da juventude e o trabalho do tempo sobre o corpo, a lição da finitude se impõe com veemência – e, diante desse fardo, Nava opta por negá-la. Ora, constitui um truísmo a velhice ser tempo de recolhimento e reflexão sobre a finitude. Philippe Ariés, em *O homem diante da morte* (2013), afirma que convencionara-se abstrair-se do mundo para meditar sobre a morte, devido à perda da mocidade e do horizonte de futuro – embora o isolamento não fosse tão absoluto quanto o claustro medieval, era prática comum na Europa do século XVIII. A evidência do autor verifica-se na pletora de memórias do século XVII, todas escritas quando o autor deixa a vida ativa e profana. Tais memórias estão em busca do tempo perdido, em que o tempo se encontra unicamente como suporte da vaidade,

²⁰ Chiara esclarece que Pedro Nava preferia a palavra em francês, pela carga semântica relativa à náusea com o mundo em volta.

como vacuidade, como nada (Ariés, 2013). Ao longo de todo seu trabalho, Chiara mostra-se consistente na hipótese de que a memória é uma atalaia da vida contra a morte (Chiara, 2001), um trabalho reconstrutor do mundo e reativo contra o sentimento de perda. Uma vez transfundida vida ao passado, em seu entendimento, seria possível estudá-lo, ou melhor, interromper a passagem do tempo. O passado, então, ressurgiria vivificado e luminescente num tempo que Nogueira Moutinho qualifica como presente mais-que-perfeito (Chiara, 2001, p. 32). Ainda para a autora, dessa forma poderíamos ter a noção da mais paradoxal reversibilidade: um tempo morto, mas passível de ser revivificado a qualquer momento *pela e na* recepção da obra (Chiara, 2001, p. 33). Em suma, pensa-se as *Memórias*, na qualidade de trabalho de arte, como resistência à morte. Por isso, a autora afirma

[...] na busca de um encontro consigo mesmo, (com o que é, foi ou gostaria de ser), nas *Memórias* de Pedro Nava temos um quadro de investimento narcísico. Baseados nisso é que dizemos que, ao escrever suas memórias, espelho de Narciso, Nava buscava defender-se da ideia do sofrimento que a ameaça da destruição da morte já deixava patente na corrosão da velhice transformada, em seu texto, no paroxismo do estado de privação a que está submetido (Chiara, 2001, p. 67)

[...] ao se sentir ameaçada [a subjetividade] pela certeza do fim próximo, reage de modo a narcisicamente defender-se dessa ameaça por meio da fantasia de seu alter-ego, da criação de seu duplo como sujeito do enunciado (Chiara, 2001, p. 101).

A negação da morte, nos termos de Chiara, é triunfante à medida que o homem se eterniza pela obra de arte. A qualidade dessa morte soa como a dos heróis, aquela assegurada por Homero a seus personagens. É nesse sentido que Carlos Alberto Nunes (1897 – 1990), em *A questão homérica* (2015), reitera a imortalidade advinda da poesia preconizada por Homero. Tão grande é a consciência de seu valor, ou, digamos, de sua missão, que chega a declarar que só aconteceram tantas calamidades – a Guerra de Troia, o entrechoque de dois continentes, a morte de tantos heróis – para que ele as fixasse em seus versos imorredouros (Nunes, 2015, p. 13). Então, citando um excerto da *Ilíada*, no qual Penélope aspira a posteridade, Nunes apresenta sua prova: triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem, nas gerações porvindouras, os cantos excelsos dos vates (Homero, *apud.* Nunes, 2015, p. 159). A morte homérica nos rememora a confissão kafkaniana – analisada por Maurice Blanchot (1907 – 2003) em *O espaço literário* (1987) – de que as razões para escrever são múltiplas, e as mais importantes são [...] as mais secretas. Talvez seja esta, sobretudo: colocar algo ao abrigo da morte (Kafka, *apud.* Blanchot, 1987, p. 90). Blanchot, embora com parcimônia, compreende que esse gesto visa tornar a morte tornada vã ou, segundo as palavras de Proust, tornada “menos

amarga”, “menos inglória” e “talvez menos provável” (Blanchot, 1987, p. 91). O intento, enfim, seria o de garantir a perenidade a si mesmo, agora e para sempre.

A cultura²¹ está assentada sob a negação da morte. Tomemos como ponto de partida os sistemas religiosos. Para Norbert Elias (1897 – 1990), em *A Solidão dos Moribundos* (2001), a mitologização do fim pela ideia de uma outra vida no Hades ou no Valhalla, no Inferno ou no Paraíso, é a forma mais antiga e comum de os humanos enfrentarem a finitude da vida (Elias, 2001, p. 1). A morte é admitida apenas enquanto rito de passagem entre a realidade sensível e finita para a imaterial e perene, átimo que reduz o mistério da vida e da morte é a uma equação singela. Sigmund Freud em *O Futuro de uma Ilusão* (1927) escruta que os sistemas religiosos concebem o tempo na clave da eternidade como uma resposta da mente humana à violência do destino que nos torna cientes da morte. A invenção de Deus Pai, entre outras deidades – para Freud, ilusões – são um artifício de interdição e exorcismo da finitude.

A própria morte não é uma extinção, não constitui um retorno ao inanimado inorgânico, mas o começo de um novo tipo de existência que se acha no caminho da evolução para algo mais elevado [...]. Ao final, todo o bem é recompensado e todo o mal, punido, se não na realidade, sob esta forma de vida, pelo menos em existências posteriores que se iniciam após a morte. Assim, todos os terrores, sofrimentos e asperezas da vida estão destinados a se desfazer. A vida após a morte, que continua a vida sobre a terra exatamente como a parte invisível do espectro se une à parte visível, nos conduz à perfeição que talvez tenhamos deixado de atingir aqui. (Freud, 1927, p. 13).

José de Anchieta Corrêa, em *Morte* (2008), recupera os dizeres de Epicuro e nomeia essa atitude como a cupidez de existir para sempre. Em sua análise, mesmo para os homens arcaicos, há fortes indícios na crença da vida após a morte, uma vez que os cadáveres eram sepultados junto a alguns pertences, como ferramentas de pedra, o sílex, ao lado de alimentos e de outros objetos de uso pessoal do falecido (Corrêa, 2008). No Brasil, os ritos fúnebres dos povos indígenas igualmente asseveram a existência pós-tuma dos mortos. Os Tupis, por exemplo, enterravam os mortos em sua própria casa. Desta forma, acredita-se assegurar que o espírito do morto permanecesse entre eles, os protegesse (Corrêa, 2008). O Bororos por sua vez, enterravam seus mortos em duas etapas. A primeira consistia em cobri-lo de palhas; depois, desenterrados e descarnados, seus ossos eram ornados com urucum e penas de pássaro, postos em um vaso e, enfim, lançados às águas de um rio. Assim, os mortos voltariam, reviveriam encarnados [...] essa projeção levava o Bororo a acreditar na garantia da imortalidade (Corrêa,

²¹ Tomaremos como definição de cultura/civilização aquela proposta por Sigmund Freud em *O Mal-estar da Civilização* e em *O futuro de uma ilusão* (1927), na qual, em linha gerais, é o conjunto de práticas que distinguiram a vida humana da condição animal.

2008). A partir dessa exposição, o nosso intento é demonstrar que o paradigma da morte é culturalmente sensível e, por isso mesmo, aprendido pelo homem; mas que, a despeito de suas diferenças, flerta com a abstração da imortalidade e ritualiza caminhos para a vida após a morte.

Maria Alice Ribeiro Gabriel, em *Lições sobre a morte: o discurso médico na obra de Pedro Nava* (2020), igualmente acusa a morte de ser um eixo estruturador das *Memórias*, duto de vazão ao saber médico, agora vertido em substância narrativa. Gabriel (2020), recuperando algumas entrevistas de Pedro Nava, salienta ainda como o próprio examina seu pensamento sobre a morte, como médico e autor, sem se eximir de comentar a influência da experiência pessoal e da carga afetiva das recordações íntimas (Gabriel, 2020, p. 101). A primeira entrevista foi extraída do livro *O Bicho Urucum* (1998), de Paulo Penido, que reproduzimos a seguir.

Na mesa-redonda que se seguiu à apresentação de Poliedro, uma intelectual argentina interpelou Nava sobre o sentimento da morte, tão presente no que escrevia, e ele revelou, com naturalidade: “É um sentimento profundo que vem da minha vida, que vem da experiência minha infância. Isso me marcou demais. Vemos morrer muita gente, participamos dessas mortes, de modo que esse assunto é uma preocupação constante para os médicos que tomamos parte nisso. Parte sentimental. Assistir a essas situações, ver a doença, ver a morte marcam profundamente o médico que tem sensibilidade. Em alguns, acaba com qualquer tipo de sentimento; em outros, apura-o, aprimora-o. Sinto isso dolorosamente, e tudo o que escrevo está impregnado disso, de algumas coisas a que assisti na infância e da repercussão emocional da minha profissão sobre a minha pessoa” (Penido *apud*. Gabriel, 2020, p. 101).

A segunda entrevista, por sua vez, foi concedida ao jornal *Estado de São Paulo*, em 1981, e publicada no *Caderno de Cultura*.

Eu tive uma vida médica muito intensa. Fui professor de mais de uma faculdade, sou membro da Academia Nacional de Medicina, tive uma atividade clínica muito grande. [...] sou médico em qualquer circunstância. As minhas memórias são cheias de reminiscências médicas. Sente-se ali que o médico está falando. O meu processo é um processo clínico... A descrição dos tipos, por exemplo. Aprendi a olhar, a ver como médico. Temos de usar nossos sentidos de uma maneira absoluta, de tirar deles tudo o que podem render. Modéstia à parte, sei observar... não dissocio o médico do literato, não dissocio nada na minha obra. Tenho uma obra escrita em medicina, que é muito grande. São cerca de 300 trabalhos publicados... estou encadernando esses trabalhos e já tenho dois volumes que vou dar ao Museu de Literatura para os críticos verem se escrevo bem como médico, como eles dizem que escrevo como literato (Nava *apud*. Gabriel, 2020, p. 103).

Em uma terceira ocasião, agora sob a pena de Antônio Sérgio Bueno (1997), tomamos conhecimento de uma terceira ocasião na qual Pedro Nava avalia a contribuição entre a medicina e sua escrita.

A influência médica é, em mim, total. Eu não julgo, diagnostico. Eu não aconselho nem opino; prescrevo e receito. Eu não ouço nem escuto, ausculto. Eu não olho nem vejo; inspeciono. Eu não seguro nem passo a mão; toco, apalpo, perscruto. Tendo todos os sentidos voltados para o modo de ser médico, minha literatura sofreu,

inevitavelmente, a marca que minha profissão deixou em mim (Nava, *apud.* Bueno, 1997).

A biografia, embora nos ajude a compreender alguns aspectos da obra, pode ser traiçoeira, pois a obra, em si, é um espaço ficcional, e não uma transfusão das experiências vividas para o papel. Afinal, da lembrança de um São João preparado pelo seu pai, não retorna a Nava a noite azul recamada de ouro e prata pelas *estrelinhas* que ardam sem queimar (Nava, 2012, p. 166), mas sua imagem construída pelo intelecto. Da mesma forma, ao rememorar a Aristides Lobo na hora neutra do almoço, descem, do largo do Rio Comprido, não seus vendedores de doce, como se fossem *spahis*; não suas guloseimas úmidas ou desérticas em textura, brancas e pardas se feitas com açúcar refinado ou rapadura, mas seu espectro ficcional, porque feitas de memória. No instante do acontecimento, eram cromáticas como as cascatas de sons que o doceiro triava do instrumento com que se anunciava (Nava, 2012, p. 164), mas, hoje, feitas de silêncio e ausência.

Ademais, conforme advertem Luis Alberto Brandão e Silvana Pessôa de Oliveira, em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura* (2019), o narrador é uma categoria textual, a que se incumbe o dever de enunciar o discurso, e não o de escrever um livro. Logo, a voz do narrador não constitui a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade etc. O narrador é uma criação do autor (Brandão e Oliveira, 2019, p.). Roland Barthes (1915 – 1980), referência inevitável nessa discussão, afirma em seu célebre artigo *A morte do autor*, publicado em 1968:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência» (Barthes, 1968).

Uma saída ao império do autor seria sua morte, a ser paga com o nascimento do leitor. Agora, este viria a ser categoria mais expressiva da significação textual, pois o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (Barthes, 1968). De forma congênere, Luís Costa Lima, em seu livro *Mímeses e modernidade: formas das sombras* (2005), reitera que o leitor é atuante na produção de sentido do texto, passo que este engendra sua própria mímeses no instante da contemplação de determinada obra.

Vista em si mesma, a *mimeses* não tem um *referente* como guia é, ao contrário, uma reprodução análoga à da natureza [...]. Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. Limitando-nos ao segundo aspecto: é este estoque prévio que leva à aceitação ou recusa da obra, possibilitando ou não uma liberação catártica. Como, ademais, este estoque prévio varia de acordo com a posição histórica do receptor – i.e., com a idéia de realidade trazida por sua cultura, com sua posição de classe, com seus interesses etc., – que o receptor põe na obra é, em princípio, historicamente, variável e distinto do que aí *punha* o criador (Lima, 2005)

A centralização do leitor enquanto categoria de sentido viria a desmoronar a ideia de verdade última em um texto, e implicaria, enfim, no estabelecimento de verdades múltiplas, modalizadas ao sabor de quem lê. Embora produto invariavelmente comum de determinada época, classe e costumes sociais, essa condecoração, por vezes, é paga com moeda ingrata: lido *comme il fault*, cada poderia atribuir o sentido que mais lhe aprouvesse. E é por isso que Brandão e Oliveira (2019) criticam que o papel do leitor seja puramente o de doador de sentidos, e o texto uma página em branco [...] tela sobre a qual o desejo seu projetaria livremente suas próprias vontades (Brandão e Oliveira, 2019). O crítico, por mais especializado que fosse, ainda é um leitor. Logo, e em tom honesto, como proceder com a análise literária? A pergunta parece carecer de resposta definitiva. Flutua provocativa à nossa frente, mas escapa, teimosa, ao nosso pretense gesto de alcançá-la – e, talvez, seja esse o seu encanto... Todavia, há fins práticos nessa investigação. Buscamos compreender a influência que sua profissão teve na predicação da morte e, para isso, reunimos argumentos diversos, entre os quais se destacaram a permuta que o próprio Pedro Nava reconhece entre a medicina e a sua literatura. Como saída ao impasse, fiamo-nos à proposição de (i) novamente de Brandão e Oliveira ao conceberem a significação como um processo, no qual diversas categorias – a biográfica, histórica, leitora – são tracionadas; (ii) e a de Terry Eagleton²² (2020) ao afirmar que, para todos os efeitos, é impossível propor análises literárias sem alguma sensibilidade à linguagem utilizada, à maneira *como se narra o que se diz*. É evidente, nesse sentido, que as *Memórias* são contadas pelo carpo do médico, mesmo nas situações mais banais.

Assim como hoje se desce de todo o Rio para admirar o Aterro e o novo Leme, naquele tempo migrava-se dos bairros norte e subúrbios para ver a avenida Central em construção. Era percorrida de carro aberto ou então, como o fiz, num autoônibus, talvez o primeiro daqui — um sem cobertura, pintado de vermelho como as viaturas dos bombeiros e que fazia a circular Mauá-Monroe. Guardei, como se fosse ainda hoje, o dia magno em que o 106 veio à cidade incorporado, para deleitar-se com as perspectivas francesas da nova artéria (Nava, 2012, p. 195).

²² Referimo-nos à obra *Como ler literatura*, publicada em 2020 pela editora L&PM.

Davi Arrigucci (2012)²³ foi outro crítico a propor uma correspondência entre a atividade profissional e literária de Pedro Nava, e como esse intercâmbio teria repercutido em sua reflexão sobre a finitude. Em sua análise, a medicina foi útil a Nava por prover contato com sujeitos diversos e propiciado a vivência em partes dispersas do país, provincianas e cosmopolitas, que maturaram o homem e o muniram de saberes úteis à sua prosa memorialística, sobretudo no que concerne às práticas orais devido ao contato com os pacientes. Os anos fixados, como no Oeste Paulista e no Rio de Janeiro, tornaram possível estudar, decantar e escrever a memória dos seus familiares. Sabe-se que, para Nava, a medicina não foi uma carreira de ocasião – como para muitos escritores – mas uma forma de pensar a existência e de constatar o poder da morte. Por isso, Arrigucci afirma:

O memorialista se muniu de demoradamente da ciência, da sabedoria, da liberdade e da arte necessárias para apresentar esse quadro histórico [da medicina] por dentro como uma história vivida, intensamente experimentada no dia a dia. Vê-se, por aí, como a arte ou a ciência do médico deve ter pesado profundamente na constituição da própria visão de mundo do escritor, sobretudo porque ela se tornou para ele um modo de encarar a morte: através do contato direto com as doenças e os doentes, com as fragilidades do corpo e os limites da vida humana, ela dá ao narrador de fato um conjunto de coisas conhecidas por experiência – uma poderosa ciência material da morte (Arrigucci, 2012, p. 216)

Então, propõe-se a influência que o contato com ideias materialistas, nos anos em que Nava estudou na Faculdade de Medicina, podem ter exercido sobre sua obra.

Pode ser decisivo notar como na formação espiritual do médico, conforme o narrador a delinea, penetram os elementos de um materialismo difuso, não necessariamente doutrinário, mas herdeiro decerto das doutrinas materialistas dos modernos representantes das ciências naturais, provavelmente difundidos, entre outros, nos cursos de patologia geral, a que se referem passagens do *Beira-mar*. Esse materialismo parece uma extensão sob forma ingênua e vulgarizada, de tendências marcantes do pensamento filosófico da segunda metade do século XIX, como o evolucionismo spenceriano, o monismo naturalista de Haeckel, o positivismo etc. Todas muito influentes na direção das ideias do início do século no Brasil, onde, como mostrou Cruz Costa, logo desaguiariam no sociologismo que, em chão social propício, acabaria dominando então a inteligência brasileira. Mas o fato é que nos anos de formação de Nava na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, em meados de 1920, as ideias materialistas deviam corresponder a uma atitude cientificista vinda do outro século, mas muito em voga ainda entre os componentes da elite culta brasileira, como se vê um pouco antes, pelo livro de João do Rio *O momento literário*. No caso específico de Nava trata-se propriamente de uma atitude materialista, que às vezes dá impressão de nascer diretamente da observação pura e simples das mazelas e prazeres do corpo, como se ela estivesse penetrada por um determinismo biológico ou naturalista, alimentando-se de um vago agnosticismo ou de um relativismo cético, que leva a encarar os fatos da vida sem nenhuma cerimônia e com duvidosa transcendência [...]. Mas, ao topar com algum impenetrável mistério, a verdade é que se desvia sempre de toda inquietação religiosa que pudesse nutrir, voltando-se decididamente

²³ Este texto consta no ensaio *Móvil da Memória*, na seção intitulada *O Médico e a Morte*.

para considerar o destino da matéria dentro da ordem natural das coisas (Arrigucci, 2012, p. 217).

Ainda para Arrigucci, a narrativa naviana sanciona sua autoridade porque amalgamada à morte. Não apenas por Pedro Nava, conforme explorado anteriormente, ser um homem velho à época da escrituração de seus livros, rico em passado e mínguo em futuro, mas pela opulenta contemplação da morte que foi a medicina em seu termo, pois o materialismo, profundamente incutido em seu espírito, se deixa ver sobretudo no modo como acompanha o destino natural da matéria para a destruição, mesmo quando à espera de ver renascer a vida perdida, por obra da ressurreição da memória (Arrigucci, 2012, p. 217). É nesse sentido as *Memórias* são um faustoso *memento mori*, cujo passado é servo e prenúncio da finitude irretorquível à nossa frente. Todavia, Arrigucci igualmente filia-se à compreensão de que Nava é inteiro recusa da morte, ao afirmar que há uma constante luta contra a ideia de morrer (Arrigucci, 2012, p. 218). Infelizmente, não se anexa à sua argumentação nenhum fragmento que subsidiaria a sua afirmação; e, ao concluir o ensaio, propõe que a construção arbórea das *Memórias*²⁴ seria uma espécie de móbile – formas fugitivas que imitam ainda de algum modo a natureza, ao sopro de um narrador. Será esta talvez sua vitória sobre a morte (Arrigucci, 2012, p. 226).

Com base no exposto, afirmamos que, para muitos críticos da obra de Pedro Nava, esta é fruto inevitável da tendência da cultura de negação da morte. Entretanto, gostaríamos, em nosso turno, de predicar a morte naviana por veredas outras – pelo viés de sua pura e cônica finitude. Há um sentimento latente nas *Memórias*, um encaminhamento inapelável, que rompe com toda e qualquer esperança de permanência. Trata-se, em nossa perspectiva, do contrário: de saber-se da morte perdedor, por isso, urge preparar-se para morrer – a despeito da angústia experienciada. Há algumas evidências a serem mapeadas, à mostra desde o *Baú de Ossos*, que gostaríamos de convocar para a cena.

A morte em *Baú de Ossos* está margeada pelos seus inconfundíveis prenúncios: envelhecimento de si e dos outros, além da destruição dos espaços emocionais – mirados pela janela entalhada do passado. Por ser o mais velho da família paterna, e no primeiro volume de seu livro dedicar-se apenas a rememorar seus ascendentes, a genealogia naviana é um vultuoso

²⁴ Em citação direta de Arrigucci, a construção aberta das sequências do discurso forma uma prosa arejada e libérrima, já que se interrompe e reata a todo instante, sensível a toda expansão ou desvio do pensamento. Sugere, por isso, o movimento natural de um crescimento arbóreo sempre inacabado, pois tende a construir uma enumeração infindável – no extremo, a cadeia ilimitada dos membros justapostos. Na matriz da frase se refaz desse modo a imagem analógica da árvore e a imitação do processo natural, sem que se possa saber ao certo, como uma vez disse Sartre da própria natureza, se se trata de “um encadeamento cedo de causas e efeitos” ou do “desenvolvimento tímido, incessantemente retardado, perturbado, atravessado de uma ideia (Arrigucci, 2012, p. 224)

catálogo de mortos. Da sua pena silenciosa, da tinta de sua escrita de um sangue talhado, ele rasga as máscaras da morte para que todos vejam a esganada. Discreta, ostensiva, inequívoca.

Eu não suspeitara ainda da existência do Tempo e de sua atividade paciente, companheira da Doença paciente e da Morte paciente. Anos depois, por acaso, descobri o paredão do Cemitério do Carmo, em Sabará, onde estava entaipada a tia Cândida. Depois passaram seus restos da parede para o ossuário da Ordem (Nava, 2012, p. 68).

Quando a “indesejada das gentes” entra numa casa, gosta de arranchar. Parece que se foi. Nada, está na esquina, vai voltar. Voltou. Está aqui outra vez. Na década dos 80, a magra esganada bate, com sua mão seca e peremptória, mais duas vezes na porta do major. O primeiro exigido foi tio Leonel. Era irmão de meu avô, o quinto filho de seus pais (Nava, 2012, p. 106).

Despediu-se encantado. Foi um prazer revê-lo, seu Nava. E como foi bom vosmincê ter deixado o interior para vir para o Rio. Como tudo correu bem e como sua entrada foi fácil na Academia... E a clínica, como vai? Então? E quando você for a São Paulo, apareça, homem! Minha casa é em Vitorino Carmilo 620. Não apareci. Nunca mais nos vimos neste mundo. Ele foi para o outro, o das sombras que tínhamos evocado juntos. Da sombra que ele um dia viu dentro de meu corpo — deslocado nas eras e tornado de repente translúcido (Nava, 2012, p. 195).

Ao longo desta dissertação, admitimos ser o espaço uma representação da morte. E avante à destruição empreendida pela modernização, o timbre de Pedro Nava é de tristeza e lamento. A esse bojo pesaroso, Arriguci (2012) delata o tom elegíaco das *Memórias*. De fato, parece haver, sim, o desejo de que as construções de seu tempo lograssem terreno na posteridade – afinal, o que acena como futuro se podres estão as pedras de seu tempo?²⁵ Esse raciocínio torna quase irresistível o acolhimento da morte na qualidade de sua negação. Diante do exaspero da finitude, é melhor esconder-se no passado, enxertar-lhe vida; mas qual a o estatuto da vida que damos à lembrança, se é apenas uma recordação? A necessidade de lembrar atesta o óbito – não há pulso, há sua falta. Confiaremos, então, na inteligência de Pedro Nava, pois apenas um homem com pouca ou nenhuma inteligência poderia imaginar a possibilidade de negar a morte, ainda que a deteste ou gostaria de rejeitá-la. Por isso, tomaremos o rumo oposto: as *Memórias* põem o homem à frente da morte justamente para aprender a morrer. E essa morte, enfim, não seria um rito de passagem para a eternidade, mas finalizaria um ciclo existencial. Vejamos se há subsídio em *Baú de Ossos* para a nossa leitura; começaremos pela morte do avô de Pedro Nava, Pedro da Silva Nava.

E foi assim por uns sessenta dias – vai, vem, afina, engrossa – e a 31 de maio de 1880, aos 35 anos, sete meses e doze dias de existência, Pedro da Silva Nava pesou nos braços da amada com a violência e a densidade marmóreas do Cristo da *Pietà* e rolou no tempo que não conta – recuando de repente às distâncias fabulosas e cicloidais

²⁵ A frase “o que acena como futuro se podres estão as pedras de seu tempo” é uma paráfrase da de Sêneca na carta *Da velhice*, em *Aprendendo a viver* (2022).

onde estavam seu pai, seu avô imigrante, seus antepassados milaneses, genoveses, lombardos, germanos orientais, o primeiro homem e o último antropoide. Já não era mais dos seus nem com eles. Cadáver. (Nava, 2012. P. 46).

É sabido que a ressurreição dos corpos, em conformidade com as escrituras cristãs, é mais do que uma esperança, mas uma certeza teológica a qual muitos fiéis confiaram suas vidas. Logo, há uma forma religiosa de compreender a morte e as suas implicações. Pedro Nava opõe-se a essa forma de compreender a pautar a existência e significar a morte. Era pio não em Deus, mas na Morte. Quando, na ocasião de cumprir com rituais litúrgicos, fazia-o apenas como formalidade de praxe. A menção ao Cristo de *Pietà*, por isso mesmo, não é consoladora – não há a menção a um terceiro dia redentor da morte. Apenas que mesmo os seus se igualariam à massa indigente dos mortos – assim, não mais “Nava”, apenas “cadáver”, pois todas as famílias são que todas são frágeis na carne provisória e indefectíveis na podridão final (Nava, 2012, p. 20). Há um outro excerto que gostaríamos de citar.

E lá ia o doutor: ao sol, ao vento, à chuva, constatar os disentericos, os variolosos, os tetânicos, os esporádicos e últimos casos de febre amarela. Assim é que naquele 30 de junho ele foi ver, na rua Honório, uma criança com difteria. Àquele frio e àquela umidade com que às vezes o Rio capricha e que eram nefastos ao seu peito amarrado pela asma. E logo, meu Deus! crupe, a moléstia que ele tinha horror de trazer para os filhos. Voltou impressionado com o que assistira, do menino queimando em febre e morrendo, todo azulado, do estrangulamento do garrotinho... Vi quando ele chegou em casa e quando um instinto profundo mandou-me gravar o que estava vendo [...]. Ainda se fosse num homem forte, vá lá..., Mas numa criatura fraca, esgotada por dois concursos, pelo excesso de trabalho, num asmático que sufocava cada noite, que entrava em crise cada três dias... Com aquele enfisema... Não tenho desse período nenhuma ideia da continuidade ou da sequência dos dias. Vejo estes, dentro das situações dominantes que os marcaram, como grandes clichês fotográficos em que meu Pai, minha Mãe, os médicos, meus tios, as visitas — aparecem imobilizados na mímica da esperança, da dor, do desânimo, espanto, desespero. [...] O doente já não podia mais. [...] Quando a casa silenciou, todos foram cambaleando e abraçados para o quarto de trás, enquanto o Lafaiete e o Heitor Modesto trancavam-se no da frente carregando a casaca, botinas de verniz, roupas engomadas, a gravata imaculada, um vidro de álcool, o pacote de algodão e os apetrechos de barbear. Seria a última vez... Naquela manhã começara (não sei se para ele, que já não era mais dono nem de si mesmo) aquela marcação do nunca-mais e da última-vez. Nunca mais ele voltará a este quarto. É a última vez que desce estas escadas, pesando. Que passa nesta sala de jantar, carregado. Nunca mais sentará nesta saleta. É a última vez que ele ficará nesta sala, deitado, até ir-se desta sala, pela última vez, para nunca mais, para todo o sempre... Ficou um pouco naquela cama de ferro cujas bolas douradas repetiam, encurvando-a e emprestando-lhe as aberrações da sua esfericidade, sua alta figura que a morte esticara desmesuradamente. Esperando a entronização que não tardou da essa, dos tocheiros e do caixão de veludo agalado. Naquela altura ele ficou distante, transmudou-se na coisa além das afeições, das convenções, dos contratos, das reciprocidades. Não podia dar mais nada. Receber mais nada. Nada. Não ser. Não ter. As expressões automáticas ainda lhe atribuíam, irrisoriamente, as últimas possibilidades de posse. O caixão dele, o enterro dele, a sepultura dele — mas nem isso! porque ele é que era do caixão, do enterro, da sepultura perpétua. Perpétua? Perpétua é a Morte. A dona é a terra... Eu vagava, extraordinariamente só naquela casa. Vi ainda o quarto revolvido, como depois dum crime ou orgia, com roupas caídas, vidros no chão, toalhas e algodões sobre as cadeiras — até que alguém veio,

fechou as janelas e passou a chave nas portas, como quem tranca uma sepultura (Nava, 2012, p. 201).

É rentável observar como autor escreve que seu Pai, agora representante dos mortos, nada mais podia receber, ter, ser. O nada é fulcral, constitutivo. O enterro não é dele, a sepultura não é dele – mas o inverso! – porque uma vez morto, a lógica se inverte. O sujeito se torna objeto; a morte, senhora. A dona é a terra. Essa ideia não é a apenas um truísmo, ou um desconsolo, mas um maduro discernimento de uma condição, a nossa. De forma similar, Becker (2021) afirma que a fortaleza do corpo, a base fundamental as operações narcísicas contra o mundo a fim de garantir os ilimitados poderes do indivíduo desabam rapidamente, desmorona como se fossem areia. É este o trágico destronamento, a expulsão do paraíso (Becker, 2021). Nava, removendo do outro a transcendência da morte, rechaça-a em si mesma. É tolo o espantinho contra a finitude. É preciso, por isso, tornar a morte um acontecimento possível no horizonte humano. Valendo-nos das palavras de Blanchot (1987)

Não basta ser mortal, compreende que deve vir a sê-lo, que deve duas vezes ser mortal, soberana e extremamente mortal. É essa a sua vocação humana. A morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há de se fazer: uma tarefa, da qual nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, e isso não é nada, mas o homem o é a partir de sua morte (Blanchot, 1987).

Há muito espaço acomodados à significação dos nossos mortos – os cemitérios, a nossa lembrança, os monumentos. Então, Pedro Nava reúne, no monumental ossuário da linguagem, tudo aquilo que, tendo nome próprio ou não, sendo concreto ou abstrato, figurativo ou simbólico, tudo aquilo que o fez ser vivo para, alcançado o ápice dessa montanha, Sísifo, baú às costas, ter direito adquirido de, também a si, fazer-se ossos e abrigar-se no aconchego do baú da eternidade. A morte está na memória naviana para, ao insignificante retalho da lembrança, cantar o rito fúnebre com o qual ele será encomendado à divindade em que nunca acreditou, mas sempre rendeu graças: a suprema graça de morrer, ainda sem saber como seria. Pensamos ser curioso e gostaríamos de destacar, com surpresa, que um homem deslumbrado com a genealogia não tenha sido pai. Talvez, essa sim, seja a sua vitória sobre a morte: não transmitir a nenhuma criatura o legado de nossa miséria²⁶, o “grande castigo da Morte”, como afirmou no poema *O Defunto*, a epígrafe desta dissertação.

²⁶ A frase “não transmitir a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” é uma referência à de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A esmerada escrita naviana é, enfim é o desfile, diante dos olhos do leitor, o cortejo fúnebre que jamais abandonou, desde quando, na Rua Direita, mais isolado do que o primeiro homem, a visão do cometa Halley injetou em seu busto a ideia cataclísmica do fim, sem jamais conseguir enxotar esse corvo do busto de Palas, em cima de sua porta... (Nava, 2012, p. 139). A morte, desde então, jamais esfumou-se, confundiu-se à vida e diluiu-se na mesmice dos dias. Recusa-se a vida como um fenômeno *a priori*, mas elege a morte como o cerne da vida, rumo ao nada absoluto e irremissível, que restitui e encerra a morte ao morrer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que me deixem passar – eis o que peço
diante da porta ou diante do caminho.
E que ninguém me siga na passagem.
Não tenho companheiros de viagem
nem quero que ninguém fique ao meu lado.
Para passar, exijo estar sozinho,
somente de mim mesmo acompanhado.
Mas caso me proibam de passar
por ser eu diferente ou indesejado
mesmo assim passarei.
Inventarei a porta e o caminho.
E passarei sozinho.

Lêdo Ivo

Baú de Ossos é uma viagem passado adentro – da vida íntima do clã, da vida comum dos homens. Há muitos arcos temáticos, muitos planos narrativos. Conforme destacou André Botelho em *As memórias de Pedro Nava: autorretrato e interpretação do Brasil* (2012) são muitos os assuntos tratados nas *Memórias* e que inclusive contribuíram para recolocar o gênero como referência da história, da política e da cultura dos séculos XIX e XX (Botelho, 2012, p. 4). Outro traço distintivo é que estas são biográficas sem serem encomiásticas, a despeito da tradição da memorialística em nossas letras e a despeito dos tantos méritos que Pedro Nava acumulou em vida. Foi médico renomado na área da reumatologia e fundou o Serviço de Reumatologia na Policlínica do Rio de Janeiro; transitou, com fervor de estudioso, e jamais por vaidade, rodas de intelectuais brasileiros; foi poeta e pintor bissexto, além de, evidentemente, um exímio escritor de literatura em prosa. A apreciação adulatória de seus feitos foi empreendida exclusivamente por nós, leitores de sua obra.

Do meu primeiro contato com as *Memórias*, pressenti que era o início de alguma coisa, ainda que não soubesse precisar o quê. Ainda hoje, rememoro a intuição severa que me ordenou reter esse nome – Pedro Nava. Deveria eu contar que o tempo tornou caricata essa lembrança, como se um trovão tivesse ressoado naquele instante, tornando-o premonitório? A oficina ofertada pelo professor Fernando F. F. Fiorese, *Literatura e Memória*, que cursei entre os anos de 2017 e 2018, foi uma feliz coincidência: tomei gosto pelos estudos da memória e intui que gostaria de academicamente me filiar a essa linha de pesquisa, que ornava tão bem à minha leitura temporã. Confesso, e o faço com gosto, que, a essa mesma época, a minha estima-à-primeira-vista pelo Fiorese, cultivada desde março de 2014, se tornou absoluta. A qualidade do homem à minha frente era indiscutível, e profundamente fascinante – sua grandeza vinha das

qualidades – de que basta o homem ter uma – para se tornar merecedor da vida: a retidão, a bondade, a inteligência²⁷. Aos poucos, pude tê-lo mais do que como mestre: se tornou meu amigo, um dos melhores, um dos raros.

Depois de pouco tempo, em uma ida ao Parque da Lajinha com Luiz Almeida, tomei a decisão de tornar *Baú de Ossos* meu objeto de estudo na pós-graduação. Na primeira versão do meu projeto de mestrado, acolhi a recomendação de Luiz e propus um estudo na interface da memorialística e a iconografia em Pedro Nava, dado a especificidade dos bastidores da obra. Hoje, com a versão final da dissertação em mãos, constato que muitos são os traços residuais dessa proposição pregressa. De forma alguma me ressinto, mas esses despojos estão aí, às vistas, talvez para me lembrar que a mudança de projeto não foi uma decisão acertada, embora inevitável. Talvez eu soe como quem fala em códigos, então me esclareço. Ao longo das tantas leituras de *Baú de Ossos*, fui tomada por uma impressão leitora muito forte: a de que Pedro Nava ensaiava a própria morte. A ideia me furtou o sossego e, então, optei por torná-la o fundamento do meu novo projeto de mestrado – não é tolo pensar que, cedendo à tentação, nos livraremos dela? Retomarei ao meu fracasso mais à frente, mas, por agora, é o suficiente prosseguir com a especulação do que deve ter se passado comigo. Há um texto de Affonso Romano de Sant’Anna que me dá uma ideia aproximada do meu sentimento, chamado *Como ler a poesia de Drummond* (2012)²⁸. Affonso, dentre as diversas reflexões que exercita, avalia que sua percepção da problemática do tempo, na obra drummoniana, é simultânea à sua redescoberta do tempo e do espaço – por isso mesmo, sua leitura não era puramente teórica, alheia à sua subjetividade, mas o “curso natural” das coisas.

Vivendo pela segunda vez no exterior, numa cultura diferente da minha, aproximando-me dos 30 anos, estava dando um balanço geral na minha visão de mundo. Enquanto eu estudava o “outro” também estudava a mim mesmo. E tinha consciência disso. Eu não poderia perceber na obra alheia essa invariante se ela não fosse um reflexo, produto também de minhas inquietações. Houve, portanto, uma sincronicidade, uma simbiose, uma superposição de perspectivas. Eu estava em condições ótimas para minha análise. O texto e contexto se imbricavam (Affonso, 2012)

À época da escrita da minha dissertação, a morte deixou de ser uma abstração para se impor como destino. Há, sim, pelo menos para alguns, o momento que somos deslocados do sentimento de invulnerabilidade e o verme no âmago nos rói o heroísmo²⁹. Jung nomeou esse

²⁷ Foi tomada a liberdade de parafrasear uma linha de Pedro Nava, ao descrever as virtudes de seu avô.

²⁸ Disponível em: [Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade – Rascunho](#)

²⁹ Com heroísmo, me refiro ao que Erneck Becker propõe – com base em Freud – acerca do homem se sentir imoral, pois o inconsciente desconhece a morte.

fenômeno de metanóia. Revolvida da eternidade, ideias mórbidas se fixaram como se fossem amores, e a laceração foi muito profunda. A morte, por isso, é a máxima da minha dissertação; também por isso, imagino, a escrita me tenha sido tão custosa. François La Rochefocauld, em *Reflexões ou sentenças e máximas morais* (2014) advertiu que não se pode olhar nem o sol nem a morte por muito tempo; Baudrillard conta que, o último termo das coleções que se findam é a morte do colecionador. Afinal, é a ausência do objeto final que permite apenas desempenhar sua própria morte (Baudrillard, 1993).

Com base nisso, avanço e conjeturo o primeiro problema da dissertação: não ter proposto a dialética necessária, e até intuitiva, entre morte e vida. Em verdade, sequer me sinto apta a corrigir essa falha, e sei que isso diz muito sobre o meu pessimismo ou minha insipiência acadêmica. Conservo, todavia, a minha sugestão de que memória é morte, de que rememorar, nos termos navianos, é aprender a morrer – e nos meus próprios, se posso reivindicar a “simbiose” entre a minha vida e as *Memórias*, assim como o fez Sant’Anna com Drummond. Era por isso que a morte me instigava, porque eu atravessava a curiosidade, o estranhamento e o deslumbramento angustiados de sua descoberta. Sem que eu conscientemente pudesse compreender, era a morte que eu “procurava” em *Baú de Ossos*. O tempo passa, mas não é pura permanência; não para nós – a conta gotas, desaparecemos. Agora, teria sido a morte um entolho, mais do que uma chave de leitura? Teria castrado a minha sensibilidade para a nuance – às vezes descarada, sempre sofisticada – entre vida e morte? Ora, não teria eu aprendido com o erro de Narciso?

Quando admiti a morte como o duplo da memória, inquietei-me com o motivo de um homem dedicar não apenas um livro, mas sete, para aprender a morrer. Então, busquei me concentrar em responder, apenas, *por que* Pedro Nava teria procedido dessa maneira. Diz-se que os artigos, dissertações, teses devem responder perguntas, resolver problemas, e eis o meu: por que a fixação com a morte? A resposta me pareceu estar em *Baú de Ossos*, quando o autor narra a morte do pai.

Os dias seguintes, até a missa de sétimo dia na igreja de São Francisco de Paula (onde vários amigos-amigos-negócios-à-parte, dando pêsames, davam seu abraço de despedida de nossas relações), aparecem nas minhas recordações como uma sequência cujas cenas foram, umas, indelevelmente gravadas e, outras, sovertidas em espessa treva. Como a visão que tem o nadador bracejando em mar bravo que ora tudo abarca da crista da onda, ora nada vislumbra coberto pelo roldão. Mergulhando e emergindo. Não sei se sofri na hora. Mas sei que venho sofrendo destas horas, a vida inteira. Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando amputam sua mão. Depois a ferida cicatriza, mas a mão perdida é dor permanente e renovada, cada vez que a intenção de um gesto não se pode completar (Nava, 2012, p. 202).

Às delícias do óbvio, é salutar a desfeita – lembro-me de meu orientador ter me advertido coisa semelhante, e pude, com alguma facilidade, renunciar à morte do pai como o centro organizador das *Memórias*. Parecia certo fazê-lo. Então, virei a curva – ou, ao menos, tentei – e li muito do que já havia sido produzido acerca da morte em Pedro Nava, buscava me “inteirar do assunto”, e a minha descoberta está na dissertação: a morte em Pedro Nava é uma reação ao temor de ser mortal, a revanche do homem contra finitude, a eternidade assegurada pela arte, a dignidade do ou ainda fascinação pelo suicídio etc. Essas propostas, entretanto, não ressoavam a íntima que eu fazia da obra. Presto todas as deferências aos meus precursores, e não acho, sob hipótese nenhuma, que “li melhor” coisa alguma, mas, hoje, avalio que a interlocução com outros estudiosos navianos tomou linhas demais na dissertação. Penso que deveria ter me nutrido de suas considerações, porque, sim, valiosas, mas me ocupado mais, ao longo da escrita, no que de fato *eu* teria a dizer; afinal, era a minha vez. Além disso, deveria ter explorado mais autores que, de fato, são inquisidores da morte – como Ariès, Becker, Landsberg, Ricoeur, etc. Se o resultado último ainda seria a medida de todas as minhas impressões, pelo menos meus contornos não estariam borrados em meio aos dos outros; e as minhas ideias, que em parte reconheço meritórias, teriam alcançado maior amplitude e profundidade. Além disso, o objeto de estudo mais relevante deveria ter sido *Baú de Ossos*, mas, na prática, muitos outros foram convocados para a análise; por isso, penso que nem o título da dissertação está adequado; o recorte ficou confuso, é impossível abraçar o mundo; não ter grafados em cores fortes a distinção entre morte biológica e simbólica me parece grave, o argumento final careceu de subsídio teórico. As considerações de Blanchot, as quais apenas agora me parecem claras, teriam me sido muito úteis. Talvez eu soe como quem se autodeprecia, então esclareço: busco por às mostras algum amadurecimento acadêmico, mas que só foi possível porque percorri um caminho, este caminho que é a minha dissertação. Por sorte, compreendi que não me confiaram *a resolução de problemas* em obra alheia; só a dedicação ao rito de iniciação que é estudar um texto, um rito que não acaba nunca – apenas o sacerdócio se refina; e está é tão somente a minha primeira celebração. Creio ter sido essa a gentileza comigo mesma que meu orientador tanto me aconselhou. Mais uma vez fazendo das palavras de Sant’Anna as minhas palavras, às vezes, a leitura que fazemos de um texto (ou fenômeno) se torna mais compreensível e transparente muito tempo depois que a produzimos. Isto é o mesmo que dizer que produzir uma leitura nem sempre é sinônimo de compreender integralmente o próprio processo em que nos metemos (Sant’Anna, 2012).

Em vias de conclusão, a morte em *Baú de Ossos* se qualifica pela sua afirmação, ainda que em tom elegíaco. O apego à vida, à carne, aos mortos – que só podem ser ritualizados pelos

vivos – é um processo, para todos os efeitos, que caminha na realização da finitude inscrita na carne de todo o homem, e o que o dirige para a podridão final, na companhia dos vermes inevitáveis. Em uma tese de doutoramento, ou na reformulação exigida pela banca, daremos, enfim, o passo do binômio ao trinômio, do plano para o espacial. Abriremos novamente o baú, para lhe descobrir melhor a vida, a morte, os ossos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFFONSO, Romano Sant'Anna de. *Como ler a poesia de Drummond*. **Rascunho**, 2012. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/noticias/como-ler-a-poesia-de-carlos-drummond-de-andrade/>>. Acesso em: 20 ago. 2023>.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória**: um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: Edusp, 1998.

ALCÂNTARA,

Museu. Museu casa histórica de Alcântara. Disponível em: < [Museu Casa Histórica de Alcântara: Compreendendo o passado através dos móveis de guarda \(museucasaalcantara.blogspot.com\)](http://museucasaalcantara.blogspot.com)>. Acesso em 5 de maio de 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Baú de Surpresas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALMEIDA, Guilherme. **Flores das flores do mal de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ANCHIETA, José Corrêa de. **Morte**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARRIGUCCI, Davi. **Móvil da memória**. In: NAVA, Pedro. **Baú de Ossos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 139.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BARBOSA, Casa Rui. **Arquivos literários**. Publicado em 2004. Disponível em: <Fundação Casa de Rui Barbosa. arquivos literários (casaruibarbosa.gov.br)>. Acesso em 5 de maio de 2023.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. Rio de Janeiro, Editora Record, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Alguns Temas em Baudelaire**. Trad. Hemerson Baptista In: Obras Escolhidas. Volume III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOTELHO, André. BITTENCOURT, Andre Veiga. **Entre bruxos e doutores: Medicina, modernismo e vocação em Pedro Nava**. Revista Novos Estudos 102, [S.l.] v. 34, n.2, p. 171-189., 2015. DOI <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201500020010>. Acesso em: 4 de abril de 2022.

BOTELHO, André. **Retrato e interpretação do Brasil**. In: NAVA, Pedro. Baú de Ossos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **Das caixas da casa colonial às arcas do Museu Paulista**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 199-225. jan.-abril 2017.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa De. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria literária. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BUENO, Antônio Sérgio. **Vísceras da memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

BRYSON, Bill. **Em casa**: uma breve história do espaço doméstico. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CEIA, Carlos. S.v. Hipotitose, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. De Carlos Ceia, ISBN 989-20-0088-9, <HIPOTIPOSE | cceia (unl.pt)>., consultado em 10 de junho de 2023.

CHIARA, Ana Cristina. **Pedro Nava**: um homem no limiar. Rio de Janeiro: L&PM EDITORES, 2001.

DAPIEVE, Arthur Henrique Motta. **Suicídio por contágio**: a maneira pela qual a imprensa trata a morte voluntária. 2021. 172.f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

DRUMMOND, Carlos. **Boitempo**: Esquecer Para Lembrar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

EAGLETON, Terry Eagleton. **Como ler literatura**. Porto Alegre: L&PM EDITORES, 2020.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA I. B. **Poemas de K. Kaváfis**. Tradução: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos – VOLUME XXI**. Disponível em: <<https://www.cefas.com.br/download/1129/>>. Acesso em: 05 aug. 2023>.

GABRIEL, Maria Alice. **Cada letra isolada era um desenho**: caligrafia, estética e iconografia em Baú de Ossos. LaborHistórico, Rio de Janeiro, 6 (2): 106-128, maio / ago. 2020. DOI: <https://doi.org/1024206/lh.v6i232758>. Acesso em: 5 de maio de 2023.

GABRIEL, Maria Alice. **Lições sobre a Morte**: o discurso médico na obra de Pedro Nava. Revista M., Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, 84-108, 2020.

GARCIA, Celina Fontenele. **A escrita frankenstein de Pedro Nava**. Fortaleza: UFC Edições, 1997.

HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. Revista USP, São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

LA ROCHEFOUCAULD, François de. **Reflexões ou sentenças e máximas morais**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Autobiographie*. In: DICTIONNAIRE des genres et notions littéraires. Paris: Encyclopédia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 49-53.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Ed. UFMG, 1992.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas e sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NAVA, Pedro. **Báu de Ossos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NAVA, Pedro. **Balão Cativo**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

NANA, Pedro. **Chão de Ferro**. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

NAVA, Pedro. **Capítulos da história da medicina no Brasil**. São Paulo: Ateliê, 2003

NAVA, Pedro. **Galo das Trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NAVA, Pedro. **O círio perfeito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NAVA, Pedro. **Território de Epidauro**: crônicas e história da história da medicina. São Paulo: Ateliê, 2003

NOBERT, Elias. **A solidão dos moribundos**: envelhecer e morrer. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NUNES, Carlos Alberto. **A questão homérica**. In: HOMERO. *Íliada e Odisseia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015. 13-49.

MACHADO, Aníbal. **Viagem aos seios de Duília**. In: Os melhores contos de Aníbal Machado. São Paulo: Global, 1986

MARTINI, Fátima Regina Sans. **História do mobiliário**: Egito Antigo. *Revista Universitas: arquitetura e comunicação social*, v. 13, n. 1, p. 11-24, jan./jun. 2016.

MATOS, Olgária C. F. **O Iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

PANATI, Charles. **Extraordinary origin of everyday things**. Chartwell Books, 2016.

PANICHI, Edina Reginas P. **A morte como protagonista**. *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 14. p. 46-54, 2007. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4716>.

PAULINI, Marcelo Mott. **A constelação Proust-Visconti**. 2010. 152p. Tese de doutoramento – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. v.1. Disponível em: <[http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20\(1984b\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20(1984b).pdf)>. Acesso em: 16 maio. 2023.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. v.7. São Paulo, Globo, 2013.

TOKIMATSU, Rosana Fumie. **As histórias da história da medicina por Pedro Nava**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 45, p. 221-225, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p221-225. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34589>. Acesso em: 30 ago. 2023.

SALGADO, Ilma de Castro Barros e. **Formas Intercomunicacionais em Pedro Nava: Signo Verbal e o Pictórico**. Juiz de Fora: Funalfa. 2014.

SALGADO, Ilma de Castro Barros e. **Juiz de Fora apresentada por Pedro Nava**. Juiz de Fora: Funalfa, 2007.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Em Pedro Nava: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico exercícios**. São Paulo, Abril Educação, 1983.

SOUZA, Eneida Maria de. **Pedro Nava: o risco da memória**. Juiz de Fora: Editora Funalfa, 2004.

VASCONCELOS, Eliane (org.). **Inventário do Arquivo Pedro Nava**. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

SÊNECA. **Aprendendo a viver**. Porto Alegre: L&PMPOCKET, 2022.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares de. **Diferença e repetição no nóstos de Odisseu: O discurso de Euricleia para o mendigo estrangeiro (Od. XIX, 363-381)1**. Revista, Classica, v. 31, n. 1, p. 9-24, 2018,

SILVA, Sérgio Amaral. **O baú de Pedro Nava**. Revista Cult. Publicado em 2002. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/o-bau-de-pedro-nava/>>. Acesso em: 10 julho de 2023.

STONE, Caroline. The art of the dowry chest. Publicado em 2015. Disponível em: < [The Art of the Dowry Chest - AramcoWorld](#)>. Acesso em 4 de julho de 2023.

VILLAÇA, Cristina R. Pedro Nava: **Os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 69-76), dezembro, 2007.

VISCONTI, Luchino. **O Leopardo**. Filme. Itália/França, 1963.

WERNECK, Humberto. **O suicídio anunciado de Pedro Nava**. Estadão, São Paulo, 2013.