

“Cada letra isolada era um desenho”: caligrafia, estética e iconografia em Baú de Ossos

“Each single letter was a drawing”: calligraphy, aesthetic and iconography
in Baú de Ossos

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32758>

Maria Alice Ribeiro Gabriel

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ) da Universidade Federal de Uberlândia.

E-mail: rgabriel1935@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0256-1306>

RESUMO

A obra de Pedro da Silva Nava (1903-1984) fornece incomparável panorama sobre o século XX no Brasil. Este artigo examina menções à escrita em *Baú de Ossos* (1972), no contexto cultural brasileiro do início do novecentos. Com base no conceito de *ut pictura poesis*, o objetivo do estudo é mostrar que Pedro Nava aludiu ao aspecto gráfico da escrita cursiva, palavra escrita e signos em espaço público, com enfoque estético, lirismo e humor, em episódios de memórias de infância e perfis biográficos. A análise indica que ele considerou os estilos de caligrafia recursos de interação social, expressão artística e psicológica.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Memórias. Caligrafia. Iconografia. Estética.

ABSTRACT

The work of the writer Pedro da Silva Nava (1903-1984) provides an incomparable window into twentieth-century Brazil. The present article aims to examine references to handwriting in *Baú de Ossos* (1972), in the context of Brazilian cultural life of the early 1900s. Based on the concept of *ut pictura poesis*, the main purpose of this study is to show that Pedro Nava approached the graphic aspect of cursive handwriting, the written word and signs of public spaces from an aesthetic perspective, with humour and lyricism, in episodes of his childhood memories and biographical portraits. The analysis indicates that he considered calligraphic styles as an artistic and psychological expression, as well as a device of social interaction.

Keywords: Brazilian literature. Memoirs. Calligraphy. Iconography. Aesthetics.

Introdução

As Memórias de Pedro Nava (1903–1984) são reconhecidas pelo indiscutível aporte literário e histórico. “Certamente, seu modo de reconstituir o tempo, num estilo exuberante, refinado, divertido e por demais envolvente, foi decisivo para o sucesso da obra junto ao público e também à crítica”, afirmou Joaquim Alves de Aguiar (1998, p. 14). A obra naveana resulta de longo processo arquivístico, individual e familiar. Comentando tal acervo, Eliane Vasconcellos (2001, p. 9) notou que o autor atribuía “[...] valor literário a seus manuscritos, considerava não só o que produzia, mas ainda qualquer documento ou correspondência que pudesse conservar como parte integrante da sua história ou da sua obra”. Desenhos e imagens de ordem diversa incluem-se nesse acervo documental e são fonte de inspiração para o autor.

Vital para a escrita literária de Pedro Nava, a ideia de beleza é uma rota privilegiada para a leitura das Memórias. A composição de panoramas e detalhes está imbuída de sentido artístico, que oferece ao leitor a possibilidade de inferir ou perscrutar a perspectiva estética do memorialista. A 3 de junho de 1984, Nilo Scalzo escreveu para *O Estado de São Paulo*:

Há no estilo de Pedro Nava uma refulgência própria do texto dos grandes escritores, a qual deriva de sua vocação para o desenho e a pintura. As imagens ousadas, o gosto pelo adjetivo que dá colorido e contorno às figuras por ele traçadas, como no velho Eça, tudo isso, enfim, distingue sua obra com uma das mais artísticas da nossa literatura. (SCALZO, 1984, p. 3).

Edina Regina P. Panichi (2007, 2009, 2019) evidenciou a relevância da imagem no método composicional do escritor e Vanda Arantes do Vale (2011, p. 88) destacou o caráter de “espantosa miscelânea” dos arquivos naveanos, que surge como “[...] meticulosidade na descrição de espaços e pessoas, amplitude e diversidade de temas”. A escrita, um dos temas das lembranças de infância do autor, é objeto deste estudo, cujo propósito é analisar excertos de *Baú de Ossos* (1972) alusivos ao aspecto gráfico da escrita cursiva, da palavra escrita e de signos grafados em espaço público, relativos a episódios das memórias e a perfis biográficos descritos pelo autor. A análise apoia-se em um conceito sobre o qual Alan Filreis (1972, p. 881) faz uma observação indispensável: poucas definições da crítica estética foram tão discutidas ao longo de séculos como a expressão *ut pictura poesis*: “tal como a pintura é a poesia”, referida na *Arte Poética* (c. 20 a.C.), de Horácio. Ainda que sob explanação parcial, a comparação horaciana entre pintura e poesia teria sido formulada para se adequar ao pensamento de Augusto. A ideia da existência de similaridades entre poesia e pintura era corrente no período anterior à época de Horácio. A primeira declaração documentada que se conhece é de Simônides de Ceos, em

347 a. C., mais de um século antes da *Arte Poética*, sendo recordada por Plutarco em *De gloria Atheniensium* (c. 100 d. C.): “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*” (poesia é pintura eloquente, pintura é poesia silenciosa). Essa ideia que aproxima poesia e pintura consiste na “extraordinária capacidade” de representação da realidade que ambas as artes podem expressar, como explanou Luísa de Nazaré Ferreira:

O nome de Simónides de Ceos surge muitas vezes associado a uma ideia que Horácio sintetizou com as bem conhecidas palavras *ut pictura poiesis* (*Ars* 361). Não sabemos se o poeta grego terá sido o primeiro a expressar verbalmente a associação entre as duas artes, pois apenas nos chegou o testemunho de Plutarco (*De glor. Ath.* 3.346f.=test. 47): “Mas Simónides chama à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante. Pois as acções que os pintores representam como se estivessem a acontecer, as palavras narram-nas e descrevem-nas depois de terem acontecido.” (FERREIRA, 2007, p. 29).

Conforme notou Antonio Candido (1989, p. 60) Pedro Nava busca reconstituir, por fontes orais e documentais, “[...] um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros”, enriquecendo a descrição de alguns pormenores pela “imaginação”: “Desse modo, sobretudo em *Baú de ossos*, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance”. Mas há lacunas deixadas por essas fontes e por motivos éticos, que denotam um fator seletivo e pessoal ao redigir os fatos relatados. Para Panichi:

O ato de recordar é fundamentalmente seletivo, sobretudo quando se alonga no tempo, para recuperar o que ficou lá longe, nas primeiras voltas da vida. Nava subverte essa lei geral ao nos dar o infinitamente pequeno da infância e da juventude. Ele recompõe, nas suas reminiscências, detalhes primorosos ao tratar, por exemplo, de suas personagens, não deixando de observar a curva do bigode, a risca do cabelo, a indumentária, o olhar, as atitudes. Não faz isso, no entanto, como um memorialista comum, mas como um romancista que acrescentasse à pura lembrança o adorno da criação minudente. (PANICHI, 2009, p. 763).

As descrições podem ser pormenorizadas feito uma peça barroca de ourivesaria ou adotar o viés poético da condensação da linguagem, como atestam excertos sobre a culinária, a exemplo do viés simbolista com que Pedro Nava (1974, p. 125) refere “os queijos” de Minas: “Moles, escorrendo soro, curados, escorrendo manteiga, os pastosos, do Serro, os duros, do Arassuaí. Todos ficam elásticos e dão turvações de sépia ao café forte fervido com rapadura e que deixa nas tigelas veios lustrosos, como as lascas de uma pintura japonesa”.

O estilo proustiano de incluir comparativamente obras de arte às descrições amplia o efeito imagético. “A imagem da poesia comparada à pintura, tenha sido ou não formulada por Simónides”, ressalta um aspecto essencial de sua obra, ponderou Ferreira (2007, p. 30): “Referimo-nos a uma qualidade imagética que se expressa na descrição pormenorizada, na ênfase dada às texturas, aos metais

preciosos, aos elementos da natureza e, em particular, aos detalhes cromáticos. Plutarco parece também interpretar aquela reflexão neste sentido.” O tópico seguinte deste estudo relaciona o plano imagético à questão estética da escrita.

1. “A retidão, a bondade, a inteligência” e “uma harmoniosa beleza física”

O belo é noção-chave nas Memórias. Pedro Nava ateu-se à beleza física do universo, com enfoque evocativo do Livro IV, das *Confissões* (397 d. C.). No capítulo 13, “O que é o belo”, Santo Agostinho (1980, p. 82) inquiriu: “Amamos nós alguma coisa que não seja o belo? Que é o belo, por conseguinte? Que é a beleza? O que é que nos atrai e afeiçoa aos objetos que amamos? Se não houvesse neles certo ornato e formosura, não nos atrairiam”. Em 1975, Pedro Nava declararia à revista *Manchete*: “Não dou a mínima importância ao chamado amor puro. O amor que interessa é o amor físico” (BUENO, 1997, p. 92). A questão do amor físico, vista no “[...] esforço de reconstituir determinado perfil biográfico por meio de traços multiplicados em várias imagens, depois de encontrá-los nas mais diversas manifestações artísticas, ilustra depurada percepção estética” (GABRIEL, 2018, p. 122).

Plotino discorreu “Sobre a beleza”, no tratado VI das *Enéadas*, conhecido por Santo Agostinho. Nesse escrito, observou Erik Kenyon (2018, p. 74), Plotino apresenta uma versão refinada dos “mistérios do amor” abordados por Diotima, no *Simpósio* (380 a. C), de Platão.

A primeira metade do tratado de Plotino discorre, de forma ascendente, da beleza dos corpos à beleza da alma. A segunda metade, parte da beleza da alma, ascendendo para o intelecto e, finalmente, o Uno. Esses movimentos de ascensão organizam-se-iam segundo o método ou hipótese de Platão, que procede, nos termos de Kenyon (2018, p. 57), da combinação de (A) debate aporético e (R) reflexão sobre atividade racional, levando a (P) conclusão plausível.

O primeiro capítulo da obra reporta à questão do que torna belos os corpos e Plotino sugere, como resposta, a “boa proporção” (*symmetria*), advertindo porém que, se a simetria explica a beleza do todo, não explica a beleza das partes, como um raio de luz ou fragmentos do ouro, julgados belos pelas pessoas. Além disso, não estaria claro como a simetria poderia aplicar-se à beleza do saber ou da virtude. Delineadas tais aporias, o segundo capítulo orienta a perspectiva do leitor para nova reflexão: mais do que buscar o objeto físico para explicar a beleza, Plotino chama a atenção para a alma, que determinaria a beleza do corpo. Ele sugere que a alma se equipara à forma (*eidos* - imagem). Ao reconhecer num corpo imagem análoga, correlata da própria forma, a alma exulta e considera belo esse corpo. Kenyon (2018, p. 75) admite a possibilidade de Santo Agostino ter expandido a

abordagem de Plotino sobre o belo ao reconstruir sucessivamente em sua obra o modelo platônico da beleza no *Symposium*.

Como recordou James Wetzel (2013, p. 74), o fascínio de Santo Agostinho pelo belo, à época da morte de um amigo dileto, em Cartago, orientar-se-á, gradativamente, segundo o prisma neoplatônico, da predileção do amante devotado, que cultivava, na juventude, o amor à perfeição dos corpos, à contemplação da perfeição imaterial da beleza, unificada à virtude, pensada como fonte do belo e do bem. No retrato do avô homônimo, “falecido aos 37 anos”, o memorialista concilia, em relação especular, os aspectos materiais e imateriais do belo:

Sua grandeza, como se verá, vinha das qualidades – de que basta o homem ter uma – para tornar-se merecedor da vida. A retidão, a bondade, a inteligência. O maranhense Pedro da Silva Nava tinha as três. E outra mais, que não legou aos seus descendentes – uma harmoniosa beleza física. (NAVA, 1974, p. 20).

Emmanuel Chapman (1941) postulou que a concepção dialética da beleza em Santo Agostinho apreende diversos campos de indagações, não apenas o filosófico e o psicológico, como o teológico e o místico, encerrando abundantes digressões sobre o belo. Neste sentido, o objeto estético resulta da inter-relação dos conceitos de número, forma, unidade e ordem que, totalizados, irradiam beleza, a qual é síntese, iluminação e expressão de constituintes estéticos formais. Para Santo Agostinho, a beleza dos corpos dotados de vida deve-se menos à harmonia de suas partes constituintes que à vida em si, como atributo da Criação divina.

O ideal platônico de perfeição consubstanciada em unidade requer que todas as partes sejam equivalentes em proporção, equilíbrio, sem dissonância. Na filosofia agostiniana, tal unidade encontra-se em Deus, como princípio de integridade, benevolência e conhecimento. Conforme Sarah Stewart-Kroeker (2017, p. 133), para Santo Agostinho, existe uma fonte de beleza, bondade e virtude – Deus – que guia uma formação estética. Esta direciona o ser, por diferentes caminhos, no amor ao bem. Isso não quer dizer que todos os caminhantes amarão as mesmas coisas e do mesmo modo, mas que devem amar o Deus revelado por Cristo, e tal amor permeará, sem equalizar, os seres e formas amados. Ser belo não leva necessariamente à virtude e à felicidade, encontradas, segundo o filósofo, apenas na verdadeira beleza (Deus).

No âmbito dessas ponderações vale citar a descrição de Júlio César da Cunha Pinto Coelho (1849-1916) e compará-lo ao “maranhense Pedro da Silva Nava”, que possuía “uma harmoniosa beleza física”, em consonância com distintas qualidades morais. Nas Memórias Pedro Nava mencionaria em mais de uma passagem “a repulsa que sentira pelo tio-avô”:

Era difícil ver outro machacaz bonito como tio Júlio. Com a testa alta; os olhos dum verde de água-marinha; o nariz aquilino, duma nitidez de entalhe de gravura; a boca bem traçada; o lábio superior em forma de arco; o crânio quadrado, o pescoço proconsular e o tronco repleto – era ver o busto de Nero na Sala dos Imperadores, no Museu Capitolino. Até aquelas orelhas ligeiramente acabanadas da *gens Domitia*... Era também difícil saber o jeito de como o dono dessa cabeça romana conseguiria imprimir à beleza incisiva de estátua a permanência de sua expressão dura e antipática. (...) O estranho é que esse patriota acendrado, que esse cidadão prestante fosse, como era, um homem insuportável dentro de casa. Exceção feita de sua filha, o resto da família o execrava. (...) Sofreram dele crueldades físicas e principalmente os tormentos da crueldade mental e das humilhações. Tinha sido terrível com os escravos. Não suportava antagonismos. Cometia as maiores violências. (NAVA, 1977, p. 86-93).

Se a beleza de um homem resulta da unidade de seu corpo, alma e virtudes, o conceito de fealdade encerra a impossibilidade de consolidar essa unidade, sem reduzir simplesmente o feio à inversão do belo. A noção agostiniana de fealdade que este estudo compara à visão de Pedro Nava é a ideia do feio como deformidade moral (*deformitas*), sinônimo de orgulho, corrupção, crueldade, depravação e egoísmo. Em *De Civitate Dei* (426 d. C.), no Livro XXII, Santo Agostinho (2008, p. 468), postulou não haver deformação ou mesmo monstruosidade, entre outras misérias da existência temporal, que não possa deixar de recobrir qualquer corpo humano, para dar lugar à total substância do ser, intacta, que é incompatível com o Mal. No trecho a seguir, o “mártir doméstico” e mulheres “de bondade imensa” perfazem a “unidade” do retrato familiar que, por contraste barroco, acentua os aspectos míticos da imagem da

[...] crotálica Dona Irifila (...) fera familiar, esposa proprietária de Iclirérico Narbal Pamplona – político, comendador e mártir doméstico. Já que se falou de Dona Irifila, vamos logo a ela para que seu vulto ominoso se me espanque da lembrança. Era casada, como já se viu, com o Comendador Iclirérico Narbal Pamplona, dos irmãos mais velhos de minha avó paterna, pois nascera no Aracati a 14 de outubro de 1830. Ninguém compreendia o seu casamento. Ele era alto, desempenado, elegante, cheio de calma e distinção. Sua mulher era baixota, atarracada, horrenda, permanentemente irritada – de alma amarga e boca desagradável. (...) Essa Irifila – que tinha títulos para figurar entre as megeras da família de minha avó materna – era uma presença aberrante na de minha avó paterna, onde as mulheres eram doces, laboriosas, submissas, modestas, de lágrima fácil, prontas a calar e de bondade imensa. Diante dessas antonímias, a Irifila abusava. (...) Era inimiga de tudo que favorece a fantasia e torna a vida suportável. (NAVA, 1974, p. 29).

“A literatura é uma mitologia reconstruída”, afirmou Northrop Fry (1999, p. 44): “Mas em todas as culturas, a mitologia se funde imperceptivelmente na e com a literatura”. Ao utilizar o termo “crotálica” para sintetizar a “unidade” da representação de Dona Irifila, por associação de ideias, repertórios de imagens e leituras, Pedro Nava evoca a figura da Górgona, cujo olhar pode petrificar “tudo que favorece a fantasia e torna a vida suportável”.

Remo Bodei (1995, p. 120) empregou o termo “apoteose da fealdade” para designar o fenômeno moderno que destituiu o conceito de beleza das noções de bondade e verdade. Antonio Strati (1999, p.126) afirmou não haver uma distinção nítida na trindade pitagórica em que assomam a beleza, o bem e a verdade. Igualmente pitagórica seria a relação entre a beleza e a ética assimilada por uma organização. Tal relação foi analisada em termos laborais e ergonômicos pelo sociólogo. Segundo a filosofia neoplatônica de Plotino, simplicidade e proporção são atributos do belo. A simplicidade da beleza residiria em partes individuais e não na proporção entre as partes. A absoluta beleza de uma cor *per se* não emerge da relação proporcional com outras cores. A cor da flor é bela por si, em absoluto, não conforme se harmoniza a outras flores de um ramalhete. Strati (1999, p. 126-127) notou ainda que a total identificação do belo com a bondade, defendida por Platão, retoma a interpretação pitagórica do belo, aplicando-a ao problema do bem. Nesta acepção, Strati citou Bodei (1995, p. 24), segundo o qual, em amplo aspecto, qualquer atitude moral baseada no princípio da proporção é bela – princípio legado pela civilização clássica às épocas subsequentes. Beleza, proporção e clareza são elementos indissociáveis no desenvolvimento da escrita como arte caligráfica.

Conforme recordaram Fernando Romero Loaiza, Jorge Alberto Lozano Valencia e Rubén Darío Gutiérrez Arias (2010, p. 28-29), a caligrafia surgiu, no Ocidente e no Oriente, como veículo sagrado de comunicação entre Deus e os homens, não como meio utilitário de comunicação humana. Se, para a cultura oriental, cada caractere é uma abstração pictórica, e admitindo que uma imagem pictórica se faz com as mesmas leis de um ideograma, quem dominasse os traços na caligrafia, com harmonia e proporção, seria também bom pintor. Na China e Japão antigos, afirmou Robert Kampf (2008, p. 4), a escritura pintada e a pintura escrita são artes distintas, mas que engendram correspondências entre poesia e artes visuais.

O poeta e calígrafo chinês Chiang Yee (1974, p. 244, grifo do autor) esclareceu que o método de construção do caractere chinês é o esboço, enquanto o do caractere egípcio é elaborado e exato. O primeiro é “idealístico”, devido às linhas fortes e simples; o segundo é “fotográfico”, um tipo de pintura “realista”. No tempo em que a escrita egípcia alçou o ápice do refinamento, ela havia se tornado inconveniente para escrever e, incapaz de modificação para encontrar os requerimentos de uso diário, ela declinou. Porém a escrita chinesa mostrou grande capacidade de desenvolvimento, o que a preservou com traços de sua antiga origem.

No Oriente, a caligrafia esteve ligada a correntes intelectuais e religiosas. De acordo com a sinóloga Flora Blanchon (1999, p. 147), a efervescência intelectual à época do imperador Wundi distinguiu o ciclo da dinastia Han (206 a.C. até 220 d.C.). Entre as realizações culturais do período está a criação da Grande Escola, que preparava os futuros funcionários educados sob princípios confucianos e destinados ao serviço do Imperador.

Blanchon (1999, p. 149, grifo da autora) mencionou que achados arqueológicos e túmulos desse tempo ratificam que a tradição confuciana “revisitada” por pensadores Han dominou a sociedade chinesa no início da Era cristã. Para a corte Han e a aristocracia provincial, a vida era bastante ritualizada. Os eruditos aprovados nos exames de caligrafia tornavam-se respeitados e formavam a Escola dos Literatos (*Rujia*). Destacavam-se na poesia, na caligrafia e nas disciplinas científicas. A época Han aprimorou técnicas que otimizaram a exploração de recursos naturais do país. Os literatos detinham o monopólio da arte da escrita e do saber. O aprendizado tinha início à idade de quatro anos e cultivar uma bela caligrafia por toda vida era, por excelência, critério de êxito e distinção na sociedade.

Ainda segundo Blanchon (1999, p. 357, grifo da autora), na Idade Média, os reinos bárbaros do Norte protegeram as artes como a caligrafia e a pintura, favorecendo o desenvolvimento dos cultos populares e a construção de vastos santuários e templos onde as dinastias chinesas de Nanquim promoveriam cultos mais intelectualizados. Calígrafos, escultores e pintores tinham papel de destaque. A caligrafia, disciplina artística apreciada desde o final do período Han, foi aprimorada por inúmeros literatos e diferenciada por estilos, a exemplo do possante e vigoroso “estilo das lápides” usado para gravar sobre pedras.

André Kneib (1999, p. 419) notou que, decorridos dois mil anos, a arte chinesa da caligrafia é estimada na China como ato estético ideal de realização artística. Considerada superior à pintura, que é uma emanção direta, a caligrafia captura a atenção e o intelecto dos chineses desde o primeiro contato com a escrita, que constitui seu suporte semântico e repertório de formas. Artistas, estadistas e literatos são dignificados pela cultura chinesa a patamares incomparáveis na história das civilizações. Intimamente associada à escrita, instrumento de divinação, de poder, de unificação e de cultura, a caligrafia surge da ponta do pincel conduzido pela mão do funcionário, do chefe militar, do escritor, do artista e do sábio chinês e são eles os calígrafos. Os ingredientes das diferentes práticas que partilham são: água, tinta, tinteiro, seda ou papel. A caligrafia chinesa mobiliza, simultaneamente e pelo viés de uma notável economia de meios, diversas facetas do comportamento humano, para as quais revela um prazer estético não obtido em nenhuma outra forma de expressão.

Kneib (1999, p. 419) acrescenta que a caligrafia opera, simultaneamente, no plano poético, ao compor a carga semântica da escrita e no plano visual, ao produzir as formas; ela une ao plano semântico a dimensão física, pois reúne uma coreografia do movimento dos dedos, do pulso, do braço e do corpo todo. Exercício espiritual íntimo e de rara densidade, a caligrafia oferece ao calígrafo e ao observador esclarecido uma experiência estética intensa.

Tal experiência direciona a noção de beleza a certo registro simbólico de expressão material (caractere, ideograma ou imagem), imbuído de um complexo sistema de referências que associa memórias, preceitos, valores e repertórios culturais de ordem coletiva e pessoal.

Segundo Paul Ricoeur (1995, p. 53–54, grifo do autor), no universo do sagrado, o simbolismo se apresenta “agregado”. Ricoeur evoca os termos kantianos beleza livre e beleza aderente¹ ao definir o simbolismo do sagrado como aderente. Na linguagem, o símbolo pode permitir ou mediar o aparecimento do transcendente ao expandir o que os elementos do mundo, por si próprios, tornam transparente. Logo, o transcendente é vislumbrado através do símbolo.

O caráter agregador ou aderente do simbolismo diferencia o símbolo da metáfora. A metáfora é livre invenção do discurso, já o símbolo remete à configuração do cosmos. Assim, é possível dizer que a água simboliza algo virtual ou potencial. Contudo, embora o retor discorra sobre virtualidade e potencialidade, é a epifania da água, em si, que “agrega” à ideia de água o discurso sobre potencialidade e virtualidade. Para Ricoeur (1995, p. 54, grifo do autor), a aderência do símbolo torna-o significativo apenas quando ativado pelas valências sagradas dos elementos em si mesmos. A aderência não exclui o trabalho do discurso e da interpretação, como se fora um espetáculo silencioso. Esse trabalho não é “livre”, pois está “agregado” à aparência dos elementos e do sagrado que os reveste. Existem ainda histórias necessárias para ativar certo simbolismo, feito o mito que reconta seu retorno à natureza, por meio do simbolismo de um ritual em que um elemento se torna (novamente e de imediato) significativo, como nos rituais de imersão, emersão, ablução, libação e batismo. As inúmeras revelações particulares relativas à água geram um sistema capaz de integrá-las, e esse caráter estrutural e totalizante que a palavra “simbolismo” sugere traz à tona o labor da linguagem. Panichi assim expôs o trabalho de evocação da imagem e do símbolo na linguagem naveana:

Pedro Nava, em determinado momento de sua escrita, depara-se com lembranças que parecem não oferecer resistência, pois os fatos são trazidos à mente sem necessidade de pesquisa e da busca que, muitas vezes, ele tem que efetuar. Pode-se perceber que o autor parte de uma simples anotação para focalizar um episódio completo. Ao lado dessa concisão das ideias, convivem, harmonicamente, um intenso trabalho de adição de elementos, uma ampliação permanente e a evocação de imagens distantes que alongam o texto em construção. (...) O autor consegue também, pela caricatura (...), construir uma tática e uma técnica para abordagem da realidade quando converte cenas com as quais se defrontou em ações concretas que, naquele momento, considera capazes de provocar a emoção que pretende transferir para o seu texto final. O transporte para o texto representa a habilidade de

¹ Seguem as definições kantianas de beleza livre e beleza aderente, referidas segundo o comentário de Ricardo Barbosa (2002, p. 46–47): “Kant escreve: ‘Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular’. Para Kant, flores, crustáceos e pássaros como o papagaio, o colibri e a ave-do-paraíso são belezas livres, assim como também o são os ‘desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede’, ou ‘o que na música denominam-se fantasias (sem tema), e até a inteira música sem texto’, já que ‘por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob um conceito determinado’ (...) ‘No entanto, a beleza de um ser humano (e dentro desta espécie a de um homem ou uma mulher ou um filho), a beleza de um cavalo, de um edifício (como igreja, palácio, arsenal ou casa de campo) pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deve ser, por conseguinte um conceito de sua perfeição, e é, portanto, beleza simplesmente aderente”.

converter essa forma e dar-lhe tratamento linguístico. Então há uma memória preservada que um dia se transforma num desenho. (PANICHI, 2019, p. 1-3).

A percepção sensorial é um dos gatilhos da memória associativa e a “recordação provocada” por um estímulo gera “analogias e transposições poéticas”, segundo Pedro Nava (1974, p. 306): “A essas analogias podem servir ainda certos fragmentos de memória que – como nos sonhos – surgem, somem e remergulham feito coisas dentro de uma fervura de panela. Pedacos ora verdadeiros, ora ocultos por um símbolo. São tudo chaves [...]” de um complexo sistema mnemônico que auxilia o trabalho documental da memória voluntária.

A memória voluntária pode respaldar-se, ainda, na evocação de lembranças comuns, o que é feito com nostalgia, afetividade e humor na correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava, como observaram Eliane Vasconcellos e Matildes Demétrio dos Santos (2018, p. 16), aludindo aos “[...] acontecimentos que, uma vez acionados no presente, transformam o tempo estático em algo dinâmico, carregado de novos significados. Muitas lembranças, consideradas em retrospectiva, tornam-se agradáveis e divertidas”. O aspecto confessional da epistolografia aproxima-a dos escritos privados, cadernos, diários e jornais íntimos. A partir de excertos de *Baú de Ossos*, a próxima seção deste estudo analisa como o tom confessional das ponderações de Pedro Nava sobre a escrita aborda a questão estética, mantendo em foco o contexto cultural e histórico, nos planos biográfico e autobiográfico.

2. “Dissecando as letras, como num estudo de anatomia descritiva”

O problema da recepção do gênero Memórias, pensado para vir a público, quer adote discurso afim à escrita apologética, diarística, histórica, novelesca ou publicista, interfere de modo específico nas observações de caráter confessional que o texto revela. Nesta passagem autobiográfica sobre as lembranças do colégio Andrès, em Juiz de Fora, a referência à escrita mescla afeto, humor e nostalgia, centrada na unidade coração de ouro, simpatia e educação:

Pedrinho, você trouxe de casa oito bananas, comeu uma e me deu duas. Com quantas você ficou? Onze, Dona Branca. No boletim ia “ótimo” para aritmética e para as bananas. Banana prata. Banana ouro. De ouro como a senhora, Dona Branca, de ouro como seu coração... Mas o que realmente aproveitei no Andrès foi o gosto nunca perdido pela caligrafia. Até hoje, letra ruim e descuidada me faz desconfiar das pessoas. Letra boa e bonita é recomendação que conta logo com minha simpatia. Penso como os britânicos que escrever para ou a alguém coisa ilegível é falta de educação. Trouxe isto de minhas mestras, todas exímias calígrafas. (NAVA, 1974, p. 269).

A narrativa breve em feitiço de anedota emoldura o comentário relativo à “caligrafia”. Em “Aletria e Hermenêutica” (1967), João Guimarães Rosa (1976, p. 3) atribuiu à anedota valor de “instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência”, o que novamente faz pensar nas “analogias e transposições poéticas” referidas por Pedro Nava como “chaves” das memórias associativa e voluntária. Para Rosa, a anedota fornece uma chave poética que:

Sintetiza em si, porém, o próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível (...) E destoa o tópico, para o elementar, transposto em escala de ingênua hilaridade, chocarrice, neste:

– “Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.”

– “Minhas calças, Professora.”

– “E de abstrato?”

– “As suas, Professora.” (ROSA, 1976, p. 5, grifo do autor).

Analisar “o gosto nunca perdido pela caligrafia”, segundo as menções feitas em *Baú de Ossos*, requer algumas observações de ordem histórica, considerando os estilos de escrita citados por Pedro Nava. No Ocidente, pontuou Henry R. Loyn (1997, p. 64): “A maioria dos exemplos remanescentes de caligrafia antiga tardia e medieval foi obra de copistas especialmente treinados para escrever livros ou documentos – às vezes as duas coisas”. Na Idade Média, a caligrafia integrou-se à composição de outras artes, a exemplo da iconografia, participando artisticamente da depuração estética de *codexes* e exemplários. Nesse contexto, segundo Ressenlaer W. Lee (1991, p. 40), escultura e pintura ilustram temas narrativos, antigos ou modernos, sagrados ou profanos, extraídos da história e da poesia. A Bíblia e os autores romanos antigos forneciam a maioria desses temas e representar personalidades das Escrituras e da Antiguidade era indispensável ao desenhista conhecedor da escultura antiga.

Filreis (1972, p. 882, grifo do autor) recordou que o prisma da *Poética* de Aristóteles, sobretudo de que poesia e pintura como artes de imitação deveriam usar o mesmo e principal elemento estrutural de composição, nomeadamente, o enredo, na tragédia, e o esboço, na pintura, concedeu autoridade adicional à estética da Renascença e, mais tarde, foi empregado para mensurar o grau e a natureza da grandiosidade das artes (o “paralelo” entre as artes) e designar a ordem de precedência entre elas (o “paragone” das artes). O *dictum* de Horácio, “a poesia é como a pintura” forneceria um tipo de sanção final para uma teoria humanista ou doutrina da pintura. A escrita bastarda, referida por Pedro Nava, tem origem na Renascença, segundo Cari Ferraro (2018, p. 32), e pertence a um belo alfabeto criado na França, durante o século XV. Apropriada para penas de ponta espessa, possui forma angular, de fita delgada e traços feitos com pouca dificuldade. Era do conhecimento das mestras do Andrès, as quais:

Escreviam com tinta roxa – modesta como elas e as violetas, dolorosa como a paixão de Jesus. Tinham penas finas, grossas, fina-e-grossas, bífidas, trífidas – especiais para as letras caudatas, capitais, versais e capitulares. Outras, atarracadas, alongadas, bruscas, ou em

bisel, retas ou em curva, de fenda curta ou fenda comprida, sem e com depósito para a tinta, que serviam para os cheios e inclinações da escrita *bastarda*, onde cada letra isolada era um desenho; para os cursivos da *inglesa*, cujas espessuras e adelgaçamentos seguiam ligados como as notas de uma melodia – ora solenes e em pé, ora suaves e em declínio; para os prismas e ângulos agudos do *gótico legítimo* e para os alargados do *gótico espúrio*; finalmente, para a linha mais rápida posto que ainda requintada e luxuosa da *rondia*. Aprendíamos a caligrafia dissecando as letras, como num estudo de anatomia descritiva. Parte por parte. Não se escrevia nunca, de saída, um M, um B ou um W. Para o N e o M primeiro fazia-se um pauzinho. Quando se estava perito no dito, ia-se para a curva da outra perna. Depois de páginas e páginas de treinamento, juntavam-se as duas partes do N, as três do M ou do W e só noutra etapa, o rabinho de porco do V, do W, do O. Finalmente, ia-se às maiúsculas. Posteriormente vinham as sílabas, as palavras, as combinações de palavras. (NAVA, 1974, p. 269, grifo do autor).

Sobre o exercício de aprendizagem da caligrafia, comparado pelo memorialista a um “estudo de anatomia descritiva”, torna-se oportuno citar a observação de Loyn (1997, p. 64): “Na caligrafia vertical convencionalmente usada em livros, cada letra separada era formada por um certo número de traços de pena, enquanto que as letras na escrita documental cursiva eram feitas com menos traços e podiam ser ligadas umas às outras de várias maneiras”. A letra vertical prioriza a legibilidade; a cursiva, não só a legibilidade, mas também a rapidez:

Entre as caligrafias europeias, a caligrafia francesa se caracteriza por seu enquadramento geométrico onde cada letra deve se inscrever em um quadrado sobre um eixo vertical, obrigando o escriba a virar com frequência sua pena. A postura recomendada ao escriba, tal como se apresenta no início dos manuais de caligrafia, traduz a rigidez da escrita ocidental, diferentemente do gesto leve do calígrafo oriental que coloca todo o seu corpo na escrita, enquanto que o corpo do escriba ocidental se mantém fixo. Esta rigidez constitui, também, um “efeito antecipador” da imprensa. A escrita inglesa, que busca rapidez, se inclina e permite ao escriba não elevar sua mão. (MELOT, 2006, p. 97, grifo do autor).

Na “escrita reta”, explica Adovaldo Fernandes Sampaio (2009, p. 27, grifo do autor): “[...] as letras são perpendiculares à linha, em vez de ficarem inclinadas para a direita, como acontece na chamada *escrita inglesa*”. É possível que as mestras do Andrès acrescentassem traços da escrita reta “[...] para os cursivos da *inglesa*, cujas espessuras e adelgaçamentos seguiam ligados como as notas de uma melodia – ora solenes e em pé, ora suaves e em declínio”, segundo referiu Pedro Nava. De base latina, a escrita gótica surgiu no século IV e do alfabeto composto pelo bispo Úlfilas (311–383 d. C.), reunindo unciais gregas e caracteres rúnicos, sob traços retos e angulosos (SAMPAIO, 2009, p. 132), difundiu-se rapidamente:

Na Itália, por volta de 1500, os livros litúrgicos e a correspondência comercial ainda eram em caligrafia gótica, e os documentos notariais, em sua maioria, na semigótica, mas o triunfo de escritas e desenhos humanísticos de caracteres estava assegurado. No resto da

Europa, a escrita gótica sobreviveu até o século XVIII, e na Alemanha até 1945. (LOYN, 1997, p. 67).

As Memórias trazem exemplos de como Pedro Nava perscruta acuradamente fontes documentais – cadernos, cartas, certidões, daguerreótipos, inventários e artefatos variados – avaliando detalhes que podem ser negligenciados, até mesmo pelo observador mais atento. Por exemplo, ao descrever os cadernos de campo do engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld (1797-1873), o memorialista tem o cuidado de se reportar à sua caligrafia:

As mensagens do Halfeld eram feitas com uma letra admirável, caligrafia alemã com redondos de gravura e recortes de escrita gótica. Seu domínio do português, notável. Os documentos que possuo de sua correspondência ativa e passiva não são só informativos do ponto-de-vista biográfico, como cheios de notações pitorescas. (NAVA, 1974, p. 132).

A crônica de costumes é um dos alicerces de *Baú de Ossos*, no qual, ressaltou Panichi (2009, p. 764): “São revividos aspectos da vida brasileira em seus costumes, modo de vestir, comer, viver e, até morrer”, com riqueza de detalhes. Neste excerto, o autor recorda a técnica de gravação em metal denominada ponta-seca, cuja origem “[...] mergulha no anonimato do século XV”, executada do seguinte modo, segundo Orlando da Costa Ferreira (1994, p. 75): “O instrumento apenas arranha o cobre, deixando rebarbas nas bordas dos traços (...) como se escrevesse a lápis, ora puxando-o, ora empurrando-o, as linhas capilares e as manchas de textura veludosa”. A passagem vincula-se a princípios da década de oitenta do século XIX:

Meu avô não fazia diferença entre a filha e a enteada Maria Berta (Sinhazinha), então pelos dez anos e estudando no colégio Nossa Senhora da Piedade, da professora Dona Maria Augusta Pinto, que era vagamente nossa prima. De lá tirou minha tia a prodigiosa caligrafia de finos e grossos que dava à sua letra aquela nitidez litográfica e aquela beleza de ponta-seca, legendárias em Juiz de Fora. (NAVA, 1974, p. 190).

Nascida a 3 de janeiro de 1870, Maria Berta Halfeld era filha do primeiro casamento da avó materna de Pedro Nava, Dona Maria Luísa, com o Comendador Henrique Guilherme Fernando Halfeld. Ao sugerir o modelo de tendência urbanizadora e europeizante, comum “entre as sinhazinhas dengosas do meado do século XIX”, segundo Gilberto Freyre (1996, p. 109), Pedro Nava relacionou a José de Alencar influências de origem francesa, o escritor Bernardin de Saint-Pierre e o pintor Pierre Auguste Cot, delimitando a “emoção estética”² da Sinhazinha. O termo evoca, por extensão e ainda

² O termo “educação estética” é citado por James Joyce (2016, p. 220-221) ao divisar a experiência de contemplação da “arte imprópria”, que gera desejo ou repulsa, impulso cinético de aproximação ou afastamento, comparada à arte capaz

com certa ironia, a “educação estética” defendida nas cartas (1791–1793) de Friedrich Schiller sobre a relação entre beleza e arte:

[...] sentava-se para pintar, pela multésima vez, jangadas, em aquarelas de uma doçura de vomitório, embaixo das quais, com sua caligrafia prodigiosa, escrevia invariavelmente os primeiros compassos da *Iracema*. (...) era o único livro que lera a Princesa, que nele encerrava toda sua emoção estética. Nele e mais nas aquarelas e na reprodução de um quadro que ela vinha pincelando há anos, onde passavam, enlaçados, Paulo e Virgínia fugindo da borrasca. (...) Em 1967, visitando o *Metropolitam Museum of Art*, descobri o original do que se procurava repetir – era *A Tempestade*, de Pierre Cot. Logo esqueci que acabara de ver *A Mulher de branco*, de Picasso; *A Arlesiana*, de Van Gogh; *O Convite ao Espetáculo*, de Seraut; *O Guitarrista* e *O Canoero*, de Manet; e mais o *Boulevard Montmartre*, de Pissarro; o *Auto-retrato* de Ingres jovem; a horrível Salomé de Regnault – para não ver senão o par enlaçado saindo de sua tela para disparar pela Broadway, pela Virgínia, Tennessee, Oklahoma, México, América Central abaixo, Guianas, Pará, Goiás, Minas, Caminho Novo, Juiz de Fora, Rua Direita – até a chácara de Inhá Luísa, onde eu tinha o costume de localizar o idílio desabalado. (NAVA, 1974, p. 256–257).

No excerto, a “caligrafia prodigiosa” da Princesa é o gatilho de uma cadeia de alusões que evoca os exercícios de composição surrealistas e o método terapêutico freudiano da livre associação, gerando correspondências entre a década inicial do século XIX, período em que o memorialista tinha acesso à “chácara de Inhá Luísa”, e 1967, momento da contemplação de “*A Tempestade*, de Pierre Cot”, em Nova Iorque. “Há assim uma memória involuntária que é total e simultânea”, cujo mecanismo é efetivado, segundo Pedro Nava (1974, p. 306): “[...] num ilogismo onírico, parindo dolorosamente ideia-embrião, ainda não a termo nem pronta para subir ao consciente”. Esparsas, as reflexões sobre o funcionamento mnemônico associativo e voluntário complementam certas passagens das Memórias, unindo comentários relativos a questões artísticas, filosóficas, literárias, metonímicas, psicanalíticas e até mesmo neurofisiológicas sobre a percepção de estímulos sensoriais, como demonstra esta passagem:

Uns fatos voltam ao sol da lembrança com a rapidez dos dias para os mundos de pequena órbita. Vivem na memória. Perto do astro-rei, como Vênus e Marte. Há os distantes, como Saturno. Outros, cometas, passam roçando e queimando; depois somem em trajetórias mergulhadas nas distâncias espaciais do esquecimento. Tocam, com suas caldas, galáxias perdidas na mais prodigiosa altura das alturas; voltam, novamente, ameaçando arrasar tudo com o rabo de fogo. Como face de lua, aquele prato imaculado e duro. De ágata. Relutâncias diante do mingau transbordante. Comido aos poucos, iam aparecendo na borda as letras do alfabeto e os números de 0 a 9. Só trinta e seis sinais. Com o que compor, entretanto, todas as letras e todos os cálculos da angústia e do saber do homem. Separava-os símbolo complicado como a cara enrugada de uma avó: não sei

de suscitar a “emoção trágica”, que é estática: “A emoção estética (eu empreguei o termo geral) é, portanto, estática. A mente se detém e é elevada acima do desejo e da repulsa”.

se era cruz compósita, como a de Jerusalém, ou se o oito deitado, do infinito. Vamos, meu bem, mais uma colher *pracabar*. E vai surgindo no fundo do prato a figura lancinante sentada no galho derrubado à beira daquele caminho do mundo. Entro pelo fundo do prato e vou *simbora* com a feiticeira para o país das maravilhas de Alice, minha prima morta. Outros dias, não fugia assim, de louça adentro e ia olhar da janela a Rua Direita, o Parque, o Cristo Redentor no alto do morro do Imperador. Os bondes passavam eletrificados desde 1906. (NAVA, 1974, p. 244, grifo do autor).

Atribuir significação a imagens mentais, recordações, símbolos ou temas, a partir de estímulos visuais, é ação similar à exegese, à operação de buscar o significado do texto além do texto, ou seja, na relação do texto com seu exterior, promovendo, segundo Ricoeur (1995, p. 143), a irrupção da subjetividade. *Baú de Ossos* encerra breve tratado sobre os fatos que “Vivem na memória” e os que “[...] depois somem em trajetórias mergulhadas nas distâncias espaciais do esquecimento” ou “[...] como nos sonhos, surgem, somem e remergulam feito coisas dentro de uma fervura de panela” (NAVA, 1974, p. 306). Na contemplação do “prato de mingau transbordante”, “Como face de lua”, “as letras do alfabeto e os números de 0 a 9” perfazem “trinta e seis sinais” para “compor, entretanto, todas as letras e todos os cálculos da angústia e do saber do homem”. A subjetividade do exegeta flui dentro da objetividade do texto, afirmou Ricoeur (1995, p. 142), movimenta-se do texto a outros textos, em busca de assistência, cruzando níveis alternativos de significação no ato de interpretar. Assim, os “trinta e seis sinais” coexistem em certa unidade, impregnada de iconografia e simbologia.

A “figura lancinante sentada no galho derrubado à beira daquele caminho do mundo”, similar às *Feiticeiras* (1508) da xilogravura de Hans Baldung Grien, conduz à lembrança de Alice de Luna Freire, definida por Pedro Nava (1974, p. 234) como: “Vulto indistinto e que é um dos fantasmas amáveis de minha infância”, “morta em Juiz de Fora”, em 1905, de septicemia causada por uma apendicite supurada. Os ossos de Alice permaneceram dois anos guardados “no tal baú do oratório” do quarto de sua mãe, Cândida de Luna Freire, até serem transladados ao túmulo de seu pai, Júlio Augusto de Luna Freire. São lembranças da época em que os Nava viviam no Rio de Janeiro, à Rua Aristides Lobo, n. 106, no Rio Comprido:

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 auto-ônibus, 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; seus palácios em construção ou já prontos, na audácia de seus quatro, cinco, seis andares; os lampiões *art nouveau*, de vários braços, iguais aos dos *boulevards* de Paris; o Palácio Monroe branco – como coberto de creme, bem enformado como um bolo de noiva; o Obelisco, rente ao mar, tal e qual o Louqsor da Praça da Concórdia; o conforto da fila de tiburis estacionada no centro do logradouro; com as bestas enchendo o asfalto de bosta; por fim, a consternação da família quando eu,

saliente, querendo mostrar que já lia, berrei alto o que estava no cartaz enorme que sobrepujava tapume de construção: O SANDALO MIDY CURA A GONORRHEA! Disse, rolando bem nas campainhas aqueles dois RR molhados no H, que davam a impressão de um corrimento ainda maior, corrimento daqueles bons, dos de *gancho...* (NAVA, 1974, p. 376-377, grifo do autor).

O comentário de José Adjuto Castelo Branco-Chaves (1978, p. 6) remete ao símile horaciano, quando descreve autores que ao pretender “[...] ambiciosamente traçar um vasto panorama do seu tempo aparecem nas memórias muito semelhantemente à maneira como em certos grandes painéis e alegorias oficiais se auto-retratavam os pintores: um pouco apagadamente, a um dos extremos da composição”. Embora o valor documental da obra nem sempre se iguale “à extensão do panorama”, aditou o crítico português, “[...] podem tais memórias constituir obra de grande arte literária, se o seu autor é um artista de superiores aptidões”. Neste excerto e no anterior, o panorama traçado por Pedro Nava busca reconstituir o Rio de Janeiro no período que se estende, aproximadamente, de 1908 a 1911. O testemunho do autor informa o historiador sobre os cartazes, “inscrições e desenhos” urbanos da época:

Cheias de aventuras eram também as saídas para o bairro. Frequentemente eu ia com tio Salles, de manhã, até Haddock Lobo ou até o Bispo. Descíamos ou subíamos a rua e eu ia fixando as fachadas das casas. (...) Seguíamos para a papelaria onde tio Salles comprava o almanaque para as poesias e os cadernos, os lápis de cor para meus desenhos. (...) Ainda com tio Salles subi um dia as ladeiras da Rua do Morro, onde morava não sei mais que amigo seu. Enquanto ele parava, no alto, para olhar a vista escampa e larga que dali se descortina – Santa Teresa, o Corcovado e a Tijuca levantando a cara e o nariz pico – eu atentei num pano de muro branco todo cheio de inscrições e desenhos pornográficos. Esse gênero de criação plástica é sempre levado a efeito com a pressa inspirada aos autores pelo medo de um flagrante e a pressa obriga-os a sínteses essenciais, às vezes tão fabulosas que só podem ser comparadas a certos *close-ups*, relances e *gags* achados pela susceptibilidade de um cinegrafista de gênio. Tal era o esboço que vi – que guardei de memória, como coisa perturbadora, posto que então incompreensível. Era uma mulher representada apenas no indispensável. Decepada, ela não tinha cabeça, nem braços, nem pernas. Era só um tronco, de cintura fina e cadeiras de bandolim (...) Ao lado (...) outros *grafitti* (...) que, anos mais tarde, eu encontraria em Pompeia e que emprestava à Rua Mercúrio lembranças do Rio Comprido. Em torno, legendas. Uma dizia que A NÉLIA É GALINHA. Eu não podia conceber essa mutação em ave da D. Nélia, que era nossa vizinha, e ia sempre à cidade, toda risonha e toda enfeitada. Outras cifravam-se a uma palavra. A primeira era CÚLIÃO e esta, espertíssimo, matei logo: havia de ser cu de leão, o cu do rei dos animais. Sopa. A outra, não entendi e tirei tio Salles da sua contemplação para pedir explicações. No princípio ele perturbou-se, mas logo se dominou e esclareceu tudo. O desenho do piston, este não, porque estava muito mal feito. Os *indicadores* eram mesmo uma tesoura fechada e uma garrucha. Eu estava certíssimo. Quanto à palavra que eu não entendia, era um nome de gente, Carvalho, que um ignorante escrevera sem o V. Dei-me por entendido e tio Salles tirou o chapéu para enxugar a testa cheia de suor. Creio que esse foi nosso último passeio pelo Rio Comprido, pois em fevereiro de 1911 os tios seguiram para o Norte, pelo navio *Pará*, que passou a figurar nas minhas sagas, cheio

de gáveas, mezenas, traquetes e bandeiras ao vento... (NAVA, 1974, p. 380-384, grifo do autor).

Pedro Nava relatou com lirismo recordações de infância das excursões com o poeta Antônio Salles pelo Rio de Janeiro. Contudo, ao citar “inscrições e desenhos pornográficos”, o modo realista de narrar acentua o sentido de humor e confere leveza de crônica literária à passagem. Para o intérprete de um símbolo ou história, afirmou Ricoeur (1995, p. 143), o ato de decodificar deve atravessar níveis diferentes, como o cosmológico, o institucional e o social, que compreendem estrita divisão de funções para a diferenciação de universos. Logo, a ação de discernir os níveis de funcionamento de um significado governa a distribuição de elementos do cosmos, dos papéis sociais e de outros mistérios relacionados à vida cultural e social. Tal ação é um exercício de inferência que o menino Pedro Nava efetua, ora “querendo mostrar que já lia”, ora “tirando” “tio Salles da sua contemplação para pedir explicações”.

Considerações finais

Das primeiras “mestras, todas exímias calígrafas”, Pedro Nava (1974, p. 269) adquiriu “o gosto nunca perdido pela caligrafia” e a ideia de que “letra ruim e descuidada” é motivo para “desconfiar das pessoas”. “Letra boa e bonita é recomendação que conta logo com [sua] simpatia”, sugerindo uma descrição do ato de escrever como gesto estético e de deferência: “Penso como os britânicos que escrever para ou a alguém coisa ilegível é falta de educação”. E contemplar a beleza do gesto de escrever envolve certa “emoção estética”.

Para ocidentais e orientais, a beleza dos traços constitutivos da escrita resulta de uma combinação de fatores que se traduzem na destreza, elegância e técnica de quem escreve ou do calígrafo. As habilidades físicas são, contudo, secundárias, enquanto canais de expressão da mente inventiva e talentosa do artista, fonte primordial da beleza. No Oriente, o intelecto criativo do calígrafo é enriquecido pelo cultivo de virtudes morais. Shigemi Komatsu (1989, p. 176), nesse sentido, explicou o significado da máxima “Perfection in virtue is the higher, perfection in the arts is the lower”, ou seja, a perfeição na virtude é o mais alto, a perfeição nas artes, o mais baixo. A palavra “artes” aqui alude às seis artes tradicionais da Antiguidade: ritual, música, arco e flecha, condução de carruagens de guerra, caligrafia e aritmética; “alto” e “baixo” são termos que devem ser entendidos em um contexto social. Um cavaleiro deve anelar pela perfeição moral; não seria compatível com sua dignidade aspirar à mera perícia técnica. A sentença estabelece o princípio de que a virtude tem primazia sobre as artes.

Chiang Yee (1973, p. 108-109) comparou a beleza abstrata da caligrafia chinesa às obras surrealistas, que permitiriam ao público vislumbrar os ideais e as intenções dos artistas. Para a mente chinesa, acostumada por muitos séculos a uma atitude de receptividade diante de uma beleza puramente linear, os princípios do Surrealismo, que exploram outras formas além da tradicional ideia de beleza, não são inovadores. Uma peça da antiga escrita chinesa, composta talvez há cinco mil anos e um desenho surrealista feito no século XX produzem emoções estéticas similares. Vistos como representações realistas ambos parecem estranhos, mas vistos como concepções abstratas são extremamente fascinantes. Surrealista é também a descrição de Alice Nava Salles, completamente absorta com o que “estava escrevendo”:

O cabeça-chata Virgílio Brígido morava no Rio, mas tinha uma fazenda em Minas, onde meus tios Alice e Salles passavam tempos. Ali escaparam inexplicavelmente de um desabamento provocado por raio caído sobre a ala da casa onde ficava seu quarto. Enquanto o mesmo ruía, o telhado saía em direção da ventania, ao tempo que o soalho e paredes deslizavam, inteiros, para o lado contrário, onde cedera o alicerce. Tia Alice, que estava escrevendo, só deu acordo do acontecido quando começou a sentir a chuva grossa sobre a carta que redigia. (NAVA, 1974, p. 383).

Para Eneida Maria de Souza, a escrita em Pedro Nava comparar-se-ia ao sangue:

A assinatura de Pedro Nava nos originais de *O círio perfeito* – quatro manchas vermelhas e as palavras escritas pelo autor, “meu sangue”, anotadas à lápis, comprova a estreita associação entre a escrita e a vida, a memória e o sujeito, a assinatura e o sangue. O desejo do memorialista de imprimir no corpo do texto a sua inscrição atua como registro mais forte do que o próprio nome. No rascunho do texto a ser publicado, é possível sujar o papel com o sangue, deixar implícita a concepção de escrita como sacrifício vital, escrita na qual se unem, pelo menos materialmente, o suporte do texto, o papel, com o sangue (SOUZA, 2004, p. 119).

Aplicado às Memórias, o conceito de *ut pictura poesis*, da pintura e poesia como artes irmãs, distingue ao menos uma semelhança entre os atos descritivos de desenhar e escrever. Se “cada letra isolada era um desenho”, segundo Pedro Nava (1974, p. 383): “Esse gênero de criação plástica é sempre levado a efeito com [...] sínteses essenciais, às vezes tão fabulosas que só podem ser comparadas a certos *close-ups*, relances e *gags* achados pela susceptibilidade de um cinegrafista de gênio” e ao poder de condensação do símbolo poético.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e Ambrósio de Pina, S.J. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.
- AUGUSTINE, Saint. **The City of God**. Books VII-XXII. Translated by Gerald G. Walsh, S. J. and Daniel J. Honan. Washington: The Catholic University of American Press, 2008.
- AGOSTINHO, Santo. **Solilóquios**. Tradução de Adaury Fiorotti. São Paulo: Paulus, 1998.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da Memória**. Um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- BLANCHON, Flora. **Arts et Histoire de Chine**. Paris: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999.
- BODEI, Remo. **Le forme del bello**. Bologna: Il Mulino, 1995.
- CHAVES, José Adjuto Castelo Branco. **Memorialistas portugueses**. Amadora: Livraria Bertrand, 1978.
- BUENO, Antônio Sérgio. **Vísceras da Memória: uma leitura da obra de Pedro Nava**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- FERRARO, Cari. **The Complete Book of Calligraphy & Lettering**. Lake Forest, CA: Walter Foster Publishing, 2018.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré. Referências cromáticas nos fragmentos de Simónides. **Humanitas**, v. 59, p. 29-48, 2007.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994.
- FILREIS, Alan. Ut Pictura Poesis. In: PREMINGER, Alex (ed.). **Princeton Encyclopedia of Poetry and Petics**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972, p. 881-883.
- FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- FRY, Northrop. **Fábulas de Identidade**. Estudos de Mitologia Poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. O jovem esteta P. e a invenção de Valentina. **Todas as Letras. Revista de Língua e Literatura**, v. 20, n. 3, p. 121-129, 2018. Disponível em: Acesso em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10669/7422>. 20/01/2020.
- JEANNELLE, Jean-Louis. **Écrire ses Mémoires au XX^e siècle: déclin et renouveau d'une tradition**. Paris: Gallimard, 2008.

- JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KAMPF, Robert. **Reading the Visual –17th Century Poetry and Visual Culture**. Munich: Grin Verlag, 2008.
- KENYON, Erik. From Plato to Augustine. In: **Augustine and the Dialogue**. New York: Cambridge University Press, 2018, p. 57-81.
- KNEIB, André. La calligraphie chinoise: Un bref aperçu. In: BLANCHON, Flora. **Arts et Histoire de Chine**. Paris: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999, p. 419-449.
- KOMATSU, Shigemi; GÖTZE, Heinz. **Chinese and Japanese Calligraphy Spanning Two Thousand Years: The Heinz Götze Collection**. Munich: Prestel, 1989.
- LEE, Rensselaer Wright. **Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles**. Paris: Macula, 1991.
- LOAIZA, Fernando Romero; VALENCIA, Jorge Alberto Lozano; ARIAS, Rubén Darío Gutiérrez. **Calligrafía Expresiva, Arte y Diseño**. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010.
- LOYN, Henry R. **Dicionário da Idade Média**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 64-67.
- MARSHALL, David. Literature and the other arts. *Ut pictura poesis*. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude (ed.). **The Cambridge History of Literary Criticism**. Vol. 4. The Eighteenth Century. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 681-699.
- NAVA, Pedro. **Balão Cativo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977.
- NAVA, Pedro. **Baú de Ossos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974.
- NAVA, Pedro. **Chão de Ferro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976.
- PANICHI, Edina Regina P. A eficácia do registro de imagens como mapeamento prévio a um movimento de escrita. In: II ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM. Londrina, 12, 13 e 14 de maio de 2009. Anais, p. 763-773. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Panichi_Edina%20Regina%20P.pdf. Acesso em: 20/01/2020.
- PANICHI, Edina Regina P.; CONTANI, Miguel Luiz. A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava. **Ikala**, v. 12, n. 18, p. 145-161, enero-diciembre, 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2550/255020488006.pdf>. Acesso em: 20/01/2020.
- PANICHI, Edina Regina P.; CUSTÓDIO, José de Arimateia Cordeiro. Diálogos da Memória. In: FERNANDEZ, Luiz Carlos (org.). **Interação: práticas de linguagem**. Londrina: Eduel, 2019, p. 1-13.

- RICOEUR, Paul. **Figuring the Sacred: Religion, Narrative and Imagination**. Minneapolis: Fortress Press, 1995.
- ROSA, João Guimarães. Prefácio. Aletria e Hermenêutica. In: **Tutameia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976, p. 3-12.
- SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. **Letras e Memória**. Uma breve história da escrita. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- SCALZO, Nilo. No passado, a descoberta do presente. **O Estado de São Paulo**, 3 jun. 1984.
- SCHILLER, Friedrich. **Kallias ou sobre a beleza**. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro – fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria. **Pedro Nava, o risco da memória**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2004.
- STRATI, Antonio. **Organization and Aesthetics**. London: Sage Publications, 1999.
- STEWART-KROEKER, Sarah. Beauty, Morality, and the Promise of Happiness. In: **Pilgrimage as Moral and Aesthetic Formation in Augustine’s Thought**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 120-159.
- VALE, Vanda Arantes do. Arquivos e memórias de Pedro Nava: documentos para a biografia de um modernista. **Verbo de Minas**, v. 11, n. 19, p. 87-104, 2011. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2019/05_VANDA.pdf. Acesso em: 30/01/2019.
- VALE, Vanda Arantes do. Psicanálise. Memória nas Memórias de Pedro Nava. Uma Introdução. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 3, n. 2, p. 26-38, 2005. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/issue/view/323>. Acesso em: 20/01/2020.
- VASCONCELLOS, Eliane. De bissexto a contumaz. In: **Inventário do Arquivo Pedro Nava**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 9-32. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/pedronava/downloads/inventarionava.pdf>. Acesso em: 20/01/2020.
- VASCONCELLOS, Eliane; SANTOS, Matildes Demétrio dos. Escritos epistolares, utopia e arquivos. Pedro Nava e Drummond em Descendo a Rua da Bahia. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 11-24, 2018. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13619. Acesso em: 20/01/2020.
- WETZEL, James. **Parting Knowledge: Essays after Augustine**. Eugene, Oregon: Cascade Books, 2013.

YEE, Chiang. **Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique**. 13ª ed.
Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.