

“As imagens dos sons” em *Baú de ossos*, de Pedro Nava

“The images of the sounds” in *Baú de ossos*, by Pedro Nava

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: rgabriel1935@gmail.com.

RESUMO: Memórias de infância são campo de pesquisa para a Ciência e Literatura. Este ensaio descreve a relação entre música e memória no contexto de *Baú de ossos* (1972), volume inicial das Memórias de Pedro Nava. Este estudo pretende assinalar a presença de uma memória musical atuando como chave mnemônica nos relatos biográficos e autobiográficos de Nava. O principal objetivo é comentar a função da música na composição literária de *Baú de ossos*.

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Nava; Memórias; Música.

ABSTRACT: Childhood memories are a field of research to Science and Literature. This essay describes the relation between music and memory in the context of *Baú de ossos* (1972), first volume of Pedro Nava's Memoirs. This study aims to stress the presence of a memory of music acting as a mnemonic key in Nava's autobiographical and biographical accounts. The main objective is to comment the function of the music in the literary composition of *Baú de ossos*.

KEYWORDS: Pedro Nava; Memoirs; Music.

O teólogo espanhol Jose Antonio Fortea registrou em sugestiva passagem a estreita ligação entre música e memórias de infância ao descrever a impressão emocional e estética que lhe causou a “preciosa música” do compositor e maestro britânico John Barry Prendergast em *O leão no inverno* (1968), drama histórico dirigido pelo cineasta britânico Anthony Harvey:

Estoy a punto de acabar de ver *El león en invierno*. La primera vez que la vi, en 1977, yo tenía nueve añitos, 3º de EGB. No entendí nada, pero me impresionó profundamente. Sin entender nada de la historia, capté su fuerza, capté la majestad de Eleonor y los odios que reinaban en ese castillo de Chinon. Puedo asegurar que con mis ojos de niño entendí la historia en su esencia. Me fui a la cama admirado ante el espectáculo de haber visto una gran película. En mi memoria de niño, quedaron grabadas para siempre la escena de la reina Eleanor llegando en barca y su preciosa música de John Barry *Eleanore, regina anglorum* que, desde entonces, he escuchado muchas veces. También se me quedó grabada la escena del ingreso de los monarcas en la sala del festín. Desde entonces, toda película medieval la he considerado incompleta sin una escena de festín medieval.² (FORTEA, 2019).

A pedagogia musical de Robert Kaddouch (2013, p. 28) preconiza que uma história recontada ou um cenário elaborado são moduláveis em função da participação e reatividade de cada criança. Partindo de um suporte que pode ser uma imagem ou evento da vida infan-

2 Em uma tradução livre: Estou a ponto de acabar de ver *O leão no inverno*. A primeira vez que o vi, em 1977, eu tinha nove aninhos, 3º de EGB. Não entendi nada, mas me impressionou profundamente. Sem entender nada da história, captei sua força, captei a majestade de Eleanor e os ódios que reinavam nesse castelo de Chinon. Posso assegurar que com meus olhos de menino entendi a história em sua essência. Fui para a cama admirado ante o espetáculo de ter visto um grande filme. Em minha memória de menino, quedaram gravadas para sempre a cena da rainha Eleanor chegando de barco e a bela música de John Barry *Eleanore, regina anglorum* que, desde então, escutei muitas vezes. Também me ficou gravada a cena do ingresso dos monarcas na sala do festim. Desde então, tenho considerado incompleto todo filme medieval sem uma cena de festim medieval.

til, ativa-se a recuperação de lembranças, originando ideações das quais a imaginação individual encarregar-se-á de extrair o fio condutor para, no processo criativo, compor histórias e cenários. Há também aqueles que ouvem com os olhos, construindo progressivamente seu mundo sonoro interior, caso particular da revivescência de um evento por meio da memória episódica infantil.

No Livro X das *Confissões* (397-398), que trata da descrição da faculdade da memória, Santo Agostinho faz inúmeras alusões à música. No décimo capítulo, “A memória e os sentidos”, a percepção sensorial participa da experiência que relaciona as ações de conhecer e de recordar:

Quando ouço dizer que há três espécies de questões, a saber: “se uma coisa existe (*an sit?*), qual a sua natureza (*quid sit?*) e qual a sua qualidade (*quale sit?*)”, retenho as imagens dos sons de que se formaram estas palavras, e vejo que eles passaram com ruído através do ar, e já não existem. Não foi por nenhum dos sentidos do corpo que atingi essas coisas significadas nestes sons, nem as vi em parte nenhuma a não ser no meu espírito. Escondi na memória não as suas imagens, mas os próprios objetos. Que digam, se podem, por onde entraram em mim. Percorrendo todas as portas do corpo, não consigo saber por qual entraram. Os olhos dizem: “Se eram coloridas, fomos nós que anunciamos”. Replicam os ouvidos: “Ressoaram, foram por nós comunicadas”. Declara o olfato: “Se tinham cheiro, passaram por mim”. Afirma ainda o sentido do gosto: “Se não tinham sabor, nada me pergunte”. E o tato: “Se não eram sensíveis, não as apalpei; e se as não apalpei, não as pude indicar”. Onde e por que parte me entraram na memória? Ignoro-o, porque, quando as aprendi, não acreditei nelas fiado num parecer alheio, mas reconheci-as existentes em mim, admitindo-as como verdadeiras. Entreguei-as ao meu espírito, como quem as deposita, para depois as tirar quando quiser. (AGOSTINHO, 1980, p. 218-219).

Em *Baú de ossos* (1972), Pedro Nava explica a composição literária a partir de hipóteses sobre um modelo mnemônico que destaca o papel das emoções no intelecto, orientando-se, em parte, por digressões sobre a escrita autobiográfica e memorialística em *Dom Casmurro* (1899).

A questão da veracidade da lembrança implicaria mecanismos de defesa psíquicos e processos de “censura” do inconsciente. Ao comentar a elaboração estética da recordação “construída” – por associações, pelo repertório de leituras e trabalho da imaginação –, ele recorre à poética de Charles Baudelaire e à obra de Marcel Proust. A referência a Proust compreende o episódio de *No caminho de Swann* (1913), que alude ao piso desigual do Batistério de São Marcos:³

Há assim uma memória involuntária que é total e simultânea. Para recuperar o que ela dá, basta ter passado, sentindo a vida; basta ter, como dizia Machado, “padecido no tempo”. A recordação provocada é antes gradual, construída, pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições cominadas, pela nossa censura. É o ponto de partida para as analogias e transposições poéticas que Proust aponta em Baudelaire (...) 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, as chaves que eu também usei (...) tenho recordações pessoais e não as recordações de Proust. Recordações que não posso sacrificar porque o último também as teve. Não

3 A leitura de *Em busca do tempo perdido* certamente influenciou Nava a pensar sobre a percepção sensorial como gatilho da memória associativa e involuntária, conforme ilustra esta passagem de Proust (1995, p. 177): “Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se mostrava inútil; mas, se eu conseguisse, deixando de lado a vespéral Guermentes reencontrar o que havia sentido ao pousar assim os pés novamente a visão deslumbrante e indistinta me roçava de leve, como se me houvesse dito: ‘Agarra-me quando eu passar, se tens força para tanto, e procura resolver o enigma de felicidade que te proponho.’ E quase imediatamente a reconheci: era Veneza, da qual meus esforços por descrevê-la e os pretensos instantâneos tomados pela memória nunca me tinham dito coisa alguma, e que me era devolvida agora pela sensação antigamente experimentada ao pisar em dois ladrilhos desiguais do batistério de São Marcos, junto com todas as outras sensações somadas àquela no mesmo dia, e que haviam permanecido à espera, em seu posto na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fizera imperiosamente sair. Da mesma forma o sabor da pequena *madeleine* me relembrou Combray”.

as roubei! Como também não roubei o que escrevi muito atrás⁴ sobre as analogias do solo desigual da casa de minha avó paterna – oscilante sobre as dunas de Fortaleza – e o da Basílica de São Marcos – ondulante às marolas da laguna de Veneza. É verdade. (...) O diabo é que eu, indigno! Não sou Machado (...) Ai! De mim – pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais... (NAVA, 1974, p. 306).

Recordando Santo Agostinho, Proust (1995, p. 220) desenvolve uma epistemologia da memória em que “[...] só a percepção grosseira e errônea põe tudo no objeto, quanto tudo está no espírito”, depositário de um acervo comparável aos “[...] ‘livros de imagens’, dessas histórias sagradas, livros de horas que o conhecedor jamais abre para ler o texto e sim para encantar-se mais uma vez” (PROUST, 1995, p. 196). Se, de acordo com Nava: “A recordação (...) pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições cominadas, pela nossa censura”, Proust (p. 197) descreve de modo similar esse processo de substituição: “Sei perfeitamente o quanto essas imagens deixadas pelo espírito são por ele próprio apagadas. As antigas substituí

4 Nesta passagem, Nava relata impressões sensoriais que despertaram recordações de uma visita ao Ceará em 1919, para rever a avó paterna, Dona Ana Cândida Pamplona da Silva Nava (Nanoca): “O térreo, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (velha casa construída sobre areias), de modo que ao andar tinha-se uma sensação de solo impreciso onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos – que parece movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive aí estranha impressão. Olhava os mosaicos da cúpula e as figuras da ‘Ascensão’ me faziam pensar em Dona Nanoca. A ‘História de São Marcos’, a ‘Glória do Paraíso’, o ‘Julgamento Final’, e lembrava o Ceará. A ‘Pala d’Oro’; e ocorria-me a reverberação das areias do Mucuripe. Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. Subitamente percebi o que suscitava a associação de ideias bizarra e dissonante. O chão. Era o chão de São Marcos que obrigava a posições que me transmitiam aos ossos e tendões atitudes especiais de equilíbrio que eu tinha executado pela primeira vez na Rua Formosa 86 e que me passavam da medula às camadas conscientes do cérebro, devolvendo-me as primeiras comparações nascidas de um piso aqui elevado, ali deprimido – como superfície de águas ondulando à brisa que subitamente se petrificasse”.

por novas que já não têm o mesmo poder de ressurreição (...) até chegar a encobrir de todo as de outrora”. Nas recordações de infância e juventude, imagens e sons “despertam vibrações” que permaneceriam veladas à “razão” e à consciência vígil, que busca apreender a relação entre música e literatura:

Por exemplo: essa música me parecia algo de mais verdadeiro que todos os livros conhecidos. Por alguns instantes, eu pensava que isso tinha a ver com o que sentimos na vida, não o sendo sob a forma de ideias, sua tradução literária, quer dizer, intelectual que, ao expô-lo, explica-o, analisa-o, mas não o recompõe feito a música, onde os sons parecem assumir a inflexão da criatura, reproduzir esse pico interno e extremo das sensações que é a parte que nos dá essa embriaguez específica que reencontramos de vez em quando e que, ao exclamarmos: – Que dia lindo! Que belo sol! – não se dá a conhecer de todo ao próximo, em quem o mesmo sol e o mesmo dia despertam vibrações completamente diversas. Assim, na música de Vinteuil existiam dessas visões que é impossível exprimir e quase impossível contemplar, pois, quando, no instante de adormecer recebemos a carícia e seu encantamento irreal, nesse mesmo instante, quando a razão já nos abandonou, os olhos se fecham e, antes de termos tido tempo de conhecer não apenas o inefável mas o invisível, adormecemos. (PROUST, 1995, p. 163).

Ao relatar suas memórias de infância sobre o cinema, Jean Paul Sartre (1964, p. 101) afirmou que nos comunicamos pela música, que seria o ruído de nossa vida interior. Observando a carência de estudos sobre a música na obra de Pedro Nava, o propósito deste ensaio é expor menções a este assunto em *Bau de ossos*, tendo por objetivo avaliá-las em recordações de infância do autor, a partir de reflexões de José Ramos Tinhorão, Gilberto Freyre, Luís da Câmara Cascudo, Marcía D. Porter e Pierre Nora, dentre outros.

A primeira alusão à música nas Memórias surge nas páginas iniciais de *Bau de ossos*, e vai de 1911, época em que Nava frequentou o Colégio Lucindo Filho, do Professor Machado Sobrinho, em Juiz de Fora, a setembro de 1913, ano da morte de sua avó materna Maria Luísa. Por meio dessa referência, Nava (1974, p. 14) descreve “[...] toda uma estrutura social bem

pensante e cafardenta que, se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza de ocre”. Os “cantos” tinham origem certa na

[...] margem esquerda da Rua Halfeld [que] marcava o começo de uma cidade mais alegre, mais livre, mais despreocupada e mais revolucionária (...) Havia fábricas, como a do Eugeninho Teixeira Leite, e a Mecânica, onde homens opacos se entregavam a um trabalho que começava cedo e acabava tarde no meio de apitos de máquinas e das palmadas dos couros nas polias. Foi dali e do Largo do Riachuelo que vi, um dia, bando escuro vir desfilar desajeitadamente na Rua Direita, com estandartes, cantos e bandeiras (tão lento que parecia uma procissão!) e ser dispersado a espaldeiradas diante da casa de minha avó, que aplaudia da janela a destreza dos policiais. Ouvi pela primeira vez a palavra greve – dita por uma de minhas tias, tão baixo e com um ar de tal escândalo, que pensei que fosse uma indecência igual às que tinha aprendido no Machado Sobrinho, e corei até as orelhas. (NAVA, 1974, p. 15).

Baú de ossos permite ao estudioso da obra naveana perscrutar diferentes ângulos das “*correspondances*” entre memória e música. No estilo do cronista de costumes afeito a minúcias, mas adotando prosa fluida, permeável às imagens poéticas e ao tom noturno, Nava (1974, p. 16) contextualiza o casamento “[...] do negociante maranhense Pedro da Silva Nava e da cearense D. Ana Cândida Pamplona da Silva Nava”, por volta de 1870:

Como se terão entrevisto meu avô e minha avó? Nas ruas de areia branca, só cortadas pelos carros do negociante português Carneiro e do Coronel José Albano? Porque o resto dos mortais andava mesmo era a pé e a cavalo. Numa das novenas ao fim das quais as moças transportadas, se abraçavam chorando? Nas missas dominicais a que as senhoras e donzelas abastadas e as mulheres do povo compareciam de saia balão ou rodada – as primeiras envoltas em lençóis de Bretanha recobertos de ramagens e das flores do bordado cacundê, e as últimas de idênticas cobertas de algodão? Nos passeios das famílias às praias, em noites de luar, quando a teoria das moças em flor

seguia rente ao mar, todas se segurando pela cinta e cantando? Ainda à luz da lua nas rodas cheias de riso que se formavam na porta das casas, as cadeiras na areia da rua? Nas festas, serenando nas mazurcas, na *valsa Viana* (varsoviana), nos minuetos, nas habaneras, no solo inglês ou precipitando-se nas valsas puladas, nos xotes, nas polcas, nas quadrilhas e nos lanceiros? Ah! Os lanceiros... Deles vi minha avó falar com saudades e ela, que era lenta, obesa e curva, retomava a agilidade antiga, a cintura fina e a passada elegância para mostrar como eram as figuras da dança cheia de velocidade impetuosa e de garbosidade marcial (NAVA, 1974, p. 27-28, grifo do autor).

Segundo Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 899), a Valsa Viana, varsoviana ou “*varsoviennne*” é de origem francesa. Aproximava-se da polca, mazurca e redova e foi “[...] introduzida nos salões de Paris por um professor de dança, de nome Désiré, em 1853”. Difundiu-se rapidamente na Europa e América, inspirando em solo brasileiro composições “no seu estilo, $\frac{3}{4}$, movimento moderado, com as notas apoiadas no princípio de cada compasso forte”. Para Cascudo (1972, p. 890), a varsoviana marcou

[...] uma espécie de hégira, recordando o tempo feliz das vênias, curvaturas e cortesias de salão, reino dos bons dançarinos, com sapatos de solado especial para as voltas das valsas. Por isso, pejorativa ou saudosamente, há quem aluda ao *tempo da valsaviana*, como os “mais antigos” lembravam o garbo elegante do solo inglês. (CASCUDO, 1972, p. 890, grifo do autor).

No século XIX, observou Cascudo (1972, p. 129), “[...] o baile da classe média era das danças europeias, valsas, polcas, *schottischs*, quadrinhas, lanceiros”. Em *Ordem e Progresso* (1957), Gilberto Freyre transcreve o testemunho de Antônio José da Costa Ribeiro, note-se que os informes remetem à época em que se casaram os avós de Nava:

[...] Província de Pernambuco, 1870. Cursos primário, secundário e superior. Bacharel em direito pela Faculdade do Recife, advogado, parlamentar, homem público. (...) Do longo depoimento de A. J. da Costa Ribeiro, destacamos, aqui, vários trechos que

servem de amostras do seu valor: “As danças de meu tempo de rapaz eram a polca, a valsa, a quadrilha e os lanceiros, o *schottisch* e, para findar o baile, o galope... Não havia, porém, a liberdade que se vê entre os moços com as danças modernas. Tudo era cerimonioso, esforçando-se os rapazes em se mostrarem discretos e cortesês (...)

Quanto às óperas: “As óperas de meu tempo eram *Traviata*, *Rigoletto*, *Baile de Máscaras*, *Barbeiro de Sevilha*, *Elixir de amor*, *Trovador*, *Profeta*, *Norma*, *Semíramis*, *Favorita* e, mais recentes, *Aída*, *Guarani*, estas sempre muito aplaudidas. Tivemos então boas companhias líricas no Santa Isabel, com algumas vozes notáveis, vindo alguns artistas e se tornaram celebridades mundiais. (FREYRE, 2004, p. 233).

Em 1874, os Nava embarcam em viagem pela Europa com os primos e amigos, o casal Eugênia e Antônio Ennes de Souza. A memória musical de um “itinerário de sonho” traz como única referência a obra do maestro Carlos Gomes. Dona Ana Cândida,

[...] insistentemente grávida, permaneceu na Suíça com a tia Eugênia a fazer-lhe companhia. (...) As cartas de meu avô para a mulher, além do relatório do que o impressionou durante a viagem, revelam preocupação constante com a família. (...) Por suas cartas, minha avó acompanhava e sentia o seu itinerário. Tristeza de Aaran. Neuchatel toda dourada da cor de suas pedras e toda luminosa das águas do seu lago. O sol radioso e o céu estrelado de Gênova, fazendo recordar o Brasil. (...) Florença com nova sugestão pátria (“... *vamos hoje a um teatro em que se canta a ópera Guarany do brasileiro Carlos Gomes...*”) (NAVA, 1974, p. 60, grifo do autor).

Além do breve memorial ao compositor que se inscreve na história dos Nava e da música brasileira no século XIX, a biografia de Pedro Nava apreende, com a mudança do casal para a capital do Império, música e trovas populares referentes à toponímia da

[...] Rua do Sabão da Cidade Velha – para distinguir do seu prolongamento, a Rua do sabão da Cidade Nova. A partir de 2 de abril de 1870, chamou-se General Câmara, em homenagem ao vencedor de Aquibadã – Brigadeiro Antônio Correa da

Câmara. Caminho de Gonçalo Gonçalves, Rua do Cruzeiro da Candelária, do azeite de Peixe, do Bom Jesus, dos Escrivães ou do Sabão – e finalmente General Câmara foi uma das passagens mais insignes e tradicionais do Rio de Janeiro dos seiscentos, dos setecentos, dos oitocentos e dos novecentos. (...) Rua, das primeiras da cidade, posta em música, na trova popular do “Cai, cai balão ...” (NAVA, 1974, p. 70-71).

Dos relatos biográficos de *Bau de ossos*, certamente o que sugere contexto mais musical é a história da tia-avó materna de Nava (1974, p. 119), Dona Regina Virgilina, “[...] que se casou em Sabará com seu primo Francisco Alves da Cunha Horta. E esse casamento deu pano para mangas”, pois o bisavô de Nava (p. 120), Luís da Cunha, não pretendia conceder a mão de sua filha ao “primo Chico Horta, homem feito, de boa gente (...) Ao talento da namorada, na flauta, ele juntava prodigiosa habilidade ao violão. Nas noites de lua, toda a família de meu bisavô e a de seu irmão, Modesto José (...) formavam um alegre grupo de seresteiros”. O talento admirável de Regina Virgilina para a flauta seria nato, conforme a explanação do memorialista:

Nas serestas das praias confluentes do rio Sabará e do rio das Velhas, todos se extasiavam com aquela prenda da Zina. Nunca se pôde apurar como lhe surgira aquela vocação específica para a avena – nela tão bizarra como seria a harpa nas mãos de um marmanjo. Esta tendência para este ou aquele instrumento é um dos mistérios da harmonia. Compreende-se o gosto que leva à música. O difícil é perceber de como o iniciado elege para tocar, por exemplo, o triângulo, o bumbo, o contrabaixo – destinados a uma eterna submissão e incapazes de serem tangidos em solo. (NAVA, 1974, p. 120).

No entanto, quando o namoro de “Zina” e Chico Horta, à época alcovitado por parentes,

[...] ia alto como a lua cheia nas noites de cantoria (...) o Luís da Cunha desconfiou, apurou e empacou. (...) Os pacotes de rapé baiano dados a Dona Mariana,

as músicas copiadas para a Regina, tudo, tudo, tudo aquilo eram manobras de namoro e não atenções de parente? Deixa estar. E ele disfarçou. Esperou até que o Chico Horta pedisse. Recusou seco. (...) E proibiu as missas e confinou a filha no quarto. (...) Afinal [os namorados] estabeleceram correspondência e, à custa de meses de paciência, criaram um código musical de conversação. E tudo foi combinado nessa cifra sonora. Chegou a noite em que o Chico Horta passou devagar pela rua tocando ao violão a modinha de Cândido Inácio da Silva “Quando as glórias que gozei ...” A casa estava em profundo silêncio e Luís da Cunha pulou do catre furioso, ouvindo a flauta vitoriosa da filha que no quarto, contestava com o lundu do Padre Telles “Querem ver este menino...” Luís da Cunha abriu janelas, invectivou, ameaçou para a noite, gritou, quis bater, fez tudo silenciar e apagar. Mal sabia ele que as notas do Chico Horta, traduzidas, queriam dizer que as proclamas já tinham corrido na Matriz da Boa Viagem do Cural d’El-Rei e que as de tia Virgilina afirmavam que confiava em que ele marcasse dia e hora para casar. Na semana seguinte o Chico Horta fez gemer os bordões com o “Beijo a mão que me condena...” do padre José Maurício e foi respondido com a modinha de Francisco Sá Noronha “Alta noite tudo dorme...” Isso queria dizer que os cavalos estavam prontos e que ela saísse de manhãzinha para encontrar-se com ele no chafariz do Kakende. A flauta concordava. (...) Casaram pouco tempo depois, a 27 de março de 1858, dia da festa de São João Damasceno e Santo Alexandre.⁵ (NAVA, 1974, p. 121-122).

Conforme José Ramos Tinhorão (2000, p. 129), a modinha “Quantas Glórias eu Gozei” ou “Que Eu Gozei”, citada por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), é identificada por Mário de Andrade como de autoria de Cândido Inácio da Silva. Em “Cândido Inácio da Silva e o lundu” (1944), estudo para a *Revista brasileira de*

5 Na tradição cristã, a vida de São João Damasceno, doutor da Igreja no século VIII, está estreitamente ligada à música e à do bispo italiano de seiscentos, Santo Alexandre Sauli, ao ministério da Palavra e da Reconciliação.

música, Mário de Andrade considerou incongruente da parte de Manuel Antônio de Almeida citar a modinha em suas memórias “do tempo do rei”:

Pois se Cândido Inácio da Silva morre em 1839, com pouco mais de trinta anos, é muitíssimo pouco provável que, mesmo no ano da Independência, ela já fosse tão célebre e conhecida a ponto de se desnivelar na boca dos piqueniques da burguesia muito baixa e mesmo dúbia. (ANDRADE, 1944 apud TINHORÃO, 2000, p. 130).

O estudo de Marcia D. Porter (2017, p. 125) transcreve a modinha do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), “Beijo a mão que me condena”, uma das poucas composições seculares e obras vocais do autor que teriam sobrevivido. O tom da peça é similar ao do *bel canto*, estilo italiano conhecido à época, com versos melodramáticos: “Beijo a mão que me condena,/ a ser sempre desgraçado/ obedeço ao meu destino/ respeito o poder do fado/ que eu ame tanto, sem ser amado/ sou infeliz, sou desgraçado.”

As referências musicais nas recordações autobiográficas de Nava (1974, p. 345-346, grifo do autor) expõem ainda situações folhetinescas, feito o “crime quase perfeito” ocorrido em 1906, a “história de Carleto, Roca e dos mancebos enganados”, caso muito comentado na imprensa sensacionalista e que foi absorvido pelo imaginário popular: “Foi meu primeiro folhetim de sangue (...) Meu Pai, ao fazer a barba, costumava cantarolar o passo doble inspirado no caso. Sol-lá-si-do-ré-do-si... *Mandei fazer um termo/ de jaquetão,/ pra ver Carleto e Roca/ na Detenção...*”. No sobrado dos Nava,

Outro assunto que dava pano para mangas era o *bermismo* e o *civilismo*. (...) *A Careta* e mais tarde *O Malbo* espalhavam rimas e motes. O carnaval musicava. Cantava-se nas esquinas... Ai! Filomena/ Se eu fosse como tu, / Tirava a urucubaca/ Da careca do Dudu! (NAVA, 1974, p. 348-349, grifo do autor).

Da Europa chegavam ao sobrado dos Nava, à Rua Aristides Lobo, nº 106, malas com catálogos (o que “era motivo de longos debates”) e produtos importados, entre os quais, a caixa de música, que ficou marcada nas recordações de infância do escritor. Em tom impressionista, os excertos seguintes envolvem o episódio da morte de José Nava:

Melhor que as roupas eram os brinquedos que chegavam nesses malões. (...) Uma caixa de música com o marquês da sua tampa, o cabinho de louça branca da manivela de tocar a melodia e os primeiros compassos, sempre repetidos, das notas de ouro que anos depois eu reencontrei no Minueto de Beethoven. (NAVA, 1974, p. 352).

Ví quando ele chegou em casa e quando um instinto profundo mandou-me gravar o que estava vendo. Passou pelo lado, parou debaixo das janelas da sala de jantar e disse a minha Mãe que mandasse levar um sabonete, uma toalha grande e seus chinelos para o banheiro de fora. Ficou esperando, meio curvado, olhando triste, triste, em direção ao rio Comprido – sob a chuva e os presságios! – coberto pelo chapéu de abas largas que pingava. Tive a impressão de que seu vulto se diluía no cinza da tarde, que perdia parte de seu contorno, como figura de um desenho em que se passa a borracha. Senti um frio por dentro e no susto, a caixinha de música que eu tinha nas mãos desprendeuse, bateu no batente de pedra, quebrou o cabo de louça – descobrindo um arame duro, agudo e que feria. (NAVA, 1974, p. 386).

Do ponto de vista simbólico, mas igualmente do contexto a que se aplicam usos e costumes, a música inscreve-se nas múltiplas dimensões da memória que comportam as noções de tempo e espaço. No trecho a seguir, tais planos se organizam poeticamente. À descrição do sobrado familiar conjuga-se à atmosfera musical que prefigura o sentido trágico dos acontecimentos que encerram esse primeiro volume das *Memórias*:

Na parede fronteira, entre dois braços de opalina para os bicos de gás, ficava o piano preto, ladeado por estantes menores, cheias de partituras musicais. Eu gostava de ficar sentado no chão, ao lado do Pleyel, orelha colada à madeira fresca e polida, ouvindo as escalas tocadas por minha prima, sentindo sua vibração penetrar na minha cabeça que zumbia, zumbia e zumbia – toda repleta de abelhas. Acompanhava a monotonia daquela ascensão repetida, como escada que se galgasse, subindo três degraus e descendo dois; subindo três, descendo dois; três; dois; um, dois, três; um, dois. Uma nota era presa no ar como um pássaro e partindo dela, subiam e desciam

as outras, voando e solfejando. Os dó-ré-mis enchiam a casa, rolavam de escadas abaixo, rompiam porta afora, iam-se confundir com os barulhos da rua – ao sol; seus barulhos; gritos, cantigas, pregões, pragas e invectivas. Espraivavam, refluíam, subiam, tornavam e entravam pelos meus ouvidos. Nunca mais pude separar a lembrança da prima, da sensação cromática das escalas musicais, nem do sol tinindo nas pedras da rua. Já sua mãe gostava de tocar à noite, quando a casa fechava e todos iam se deitar. Era quando ela povoava o silêncio com as cavalhadas e cargas das suas sonatas heroicas, com a tintinabulação de cristais estalando ao luar dos seus noturnos e com a plangência das gotas d’água dos seus prelúdios irremediáveis e cor de cinza. Essas notas de piano faziam parte do conjunto de ruídos que eram como a vibração instrumental das paredes de nossa casa. Fecho os olhos, hoje. Evoco Aristides Lobo e seu sobrado morto e demolido. (NAVA, 1974, p. 364-365).

As referências musicais presentes na descrição do sobrado “morto e demolido” permitem inscrevê-lo no conceito de “*lieu de mémoire*”, de Pierre Nora (1989), mas não apenas como traço da memória individual partícipe da memória e identidade coletiva. Os lugares de memória transitam entre os polos da memória individual e coletiva, sendo conceitualmente limitante restringi-los às concepções geográfica e histórica de espaço. Assim, pode-se afirmar que a natureza das memórias do sobrado familiar dos Nava no Rio de Janeiro, à primeira década do século XX, seria igualmente de ordem musical para o memorialista, sobretudo, a partir das recordações de infância aqui mencionadas.

Por conseguinte, se os ruídos, a balbúrdia da população que circula pelo bairro reúne traços da memória coletiva, as impressões de Nava (1974, p. 365) são traços da memória individual: “Com os rumores da rua ouço os daquele piano para sempre suspenso no ar do rio Comprido. As escalas do dia. As sinfonias da noite. Estas, quando morriam e minha tia entrava chorando no seu quarto, eram seguidas dum largo silêncio.”

Em *Baú de ossos*, a partir de enfoque axiológico, estético, histórico e poético, na condição de chave recriadora do passado, a música equivaleria a “certos fragmentos de memória”, nas modalidades associativa e involuntária: “São tudo chaves que eu também usei para abrir nossa velha casa e entrar, como nos jamais” (NAVA, 1974, p. 306). Nas canções abordadas nos

relatos biográficos e autobiográficos, a experiência cultural revela traços da cultura familiar do grupo, posta em relação dinâmica com a tradição popular.

A música integra o “folclore familiar” preservado, renovado e transmitido por: “Costumes de avô, resposos de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares que duram e são passadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas das tardes de calor, nas varandas que escurecem, nas noites de batizado, de casamento, de velório” (NAVA, 1974, p. 17). As manifestações da oralidade e da cultura erudita tornam-se formas compósitas do imaginário musical, do folclore e da crônica familiar, imaginário que se radica também na infância, pela acumulação de experiências musicais e sonoras.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972.

FORTEA, Jose Antonio. El león em invierno: una película, tres miradas. *Blog del Padre Fortea*. Viernes, Abril 5, 2019. Disponível em: <http://blogdelpadrefortea.blogspot.com/>. Acesso em: 08 fev. 2019.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global Editora, 2004.

KADDOUCH, Robert; NOULHIANE, Marion. *L'enfant, la musique et la mémoire*. Bruxelles, Paris: De Boeck-Solal, 2013.

NAVA, P. *Baú de ossos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Liéux de Mémoire. *Representations*, n. 26, 7-24, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2928520>. Consultado em: 08 de fev. de 2019.

PORTER, Marcía D. *Singing in Brazilian Portuguese: A Guide to Lyric Diction and Vocal Repertoire*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2017.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo recuperado*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: Séculos XVIII e XIX*. 2ª ed.
São Paulo: Editora 34, 2000.