

**A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA
OPERACIONALIZAÇÃO E INSTRUMENTALIZAÇÃO**

Edina Regina P. Panichi
edinapanichi@sercomtel.com.br

Pedro Nava, ao compor as suas memórias, lança mão de um arsenal de documentos que lhe possibilitam recriar o passado. Essa recriação é produto da intuição artística do escritor que, ao reconstituir uma época ou um ambiente, a partir da documentação e do material compilado, o fazia de modo notável e com extrema originalidade. O autor estabelece uma relação visual com o mundo ao construir arquivos para compor sua obra. A utilização do desenho como recurso de memória, gravuras e pinturas como suporte para descrição, o esboço de plantas e diagramas para melhor visualização de certos ambientes e situações são instrumentos de que lança mão para transfigurar o mundo observado. Além desse manancial, arquivado por décadas, Pedro Nava também sofreu influências de outras áreas do saber. A medicina, exercida por muitos anos, fez do autor um anatomista da memória. A pintura e a escultura, aliadas à capacidade para o desenho e a caricatura, propiciaram a Nava uma concepção plástica dos personagens. As influências literárias mais marcantes – Euclides da Cunha, no Brasil, e Marcel Proust, na França, vieram completar a formação do memorialista.

O texto naveano permite notar que o processo de construção da obra artística está calcado numa dinâmica de operacionalização e instrumentalização. Os arquivos do autor revelam o pensamento em criação. Anotações diversas, esboços de desenhos ou um recorte de jornal, geram uma gama de possibilidades de desenvolvimento da obra, o que se dá por meio de associações, estudos, pesquisas e troca de experiências. Ao tratar de um sentimento que acometia uma de suas personagens, o autor registra numa ficha os seguintes dados:

v. pg. 22-23
do manuscrito.

Entrar fundo na psicologia
de D. Mariquinhas seu
cunho, dos filhos como
uma má vontade que eu sem-
pre desculpava porque ela morria
e se punha até o dia da
passagem do Elliot em me me
deu o safunão ~~2~~ 2

Ficha constante nos arquivos do autor

Percebe-se que ao fazer a observação “entrar fundo na psicologia de D. Mariquinhas”, (chamada pelo autor de Lilita, no texto final) o autor mostra preocupação em buscar conhecimento sobre a questão colocada, o que demonstra a sua necessidade de pesquisa para uma interação comunicativa com o leitor. A conversação consigo mesmo, através do autocomando, tem por objetivo garantir essa comunicação. O autor, então, faz uma ponte entre o seu mundo interior e o mundo exterior, ultrapassando a fronteira do eu para o outro. O acesso a estes registros possibilita acompanhar o fazer artístico, como observa Willemart:

Se temos por objetivo estudar os processos de criação e o percurso do autor nesses documentos, se queremos, entre outras coisas, saber como caminha o espírito humano e, em seguida, como ele chega a criar uma obra de arte, nada mais precioso que os rascunhos, que são a manifestação e que desenharam o percurso da invenção (Willemart, 2001, p. 16).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

O texto resultante, confirma o exposto:

Já Dona Lilita era o contrário. Bela senhora e elegante – lá isto era. Mas trazia dentro dela como males roazes o orgulho, a inveja e o despeito de tudo de bom que acontecia aos outros. [...] Minha mãe se afastara dela aos poucos farta de indiretas cruéis e dos elogios espalhafatosos de que ela cobria seu filho único, o Manuelito, cada vez que surgia ocasião de nossa Mãe ter queixa de um de nós. Evidentemente queria nos depreciar e se o fazia era porque alguma qualidade tinha descoberto em mim e nos meus irmãos. Isso era insuportável para ela (Beira-Mar, p. 229).

O desejo do autor em utilizar em seus escritos uma expressão empregada por um de seus contemporâneos, leva-o a registrá-la e decifrá-la em sua estrutura semântica:

precaução = precotela (mineirismo usado por Chico Pires)

Ao referir-se aos transeuntes que se esbarravam no Bar do ponto, no início do século XX, em Belo Horizonte, o autor procura captar os sentimentos que povoavam a multidão, elencando-os numa observação registrada na seguinte observação arquivada:

O mistério dos passantes na rua (no mundo) todos se olharem e de chisparem no ar as faíscas multicores dos olhos da multidão carregados de vigilância, desconfiança, indiferença, aborrecimento, inimizade, chiste, antipatia, interesse, simpatia, desejo, concupiscência, tédio e intenções de agressividade e homicídio.

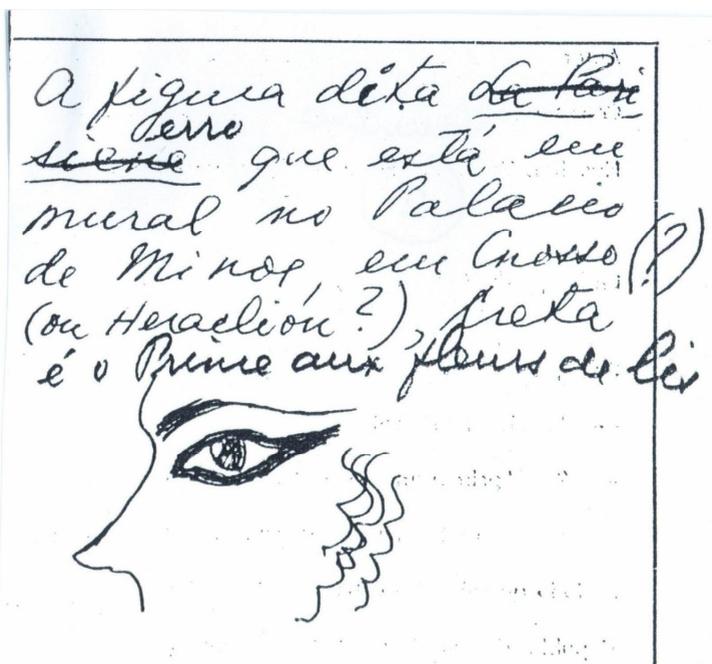
Os dados levantados parecem não satisfazer o autor. Algo deve ser colocado no texto que faça emergir a tradução de um novo sentimento, uma nova realidade estética. Satisfeita a busca, no encontro da expressão *precotela*, o autor volta ao texto, reelaborando-o e introduzindo a descoberta. Observe-se a proliferação enumerativa, própria do que se espera de uma sintaxe poética:

Na rua cruzavam-se homens e mulheres. Uns se conheciam, se comentavam, se cumprimentavam. Outros não se sabiam, mas todos se olhavam e faziam chispar no ar da cidade (do mundo) os fios das pupilas carregadas de vigilância, precotela, desconfiança, curiosidade, indiferença, antipatia, inimizade, interesse, chiste, desejo, concupiscência, tédio, ódio gratuito, intenções de bater e vaga vontade de matar (Beira-Mar, p. 6).

Percebe-se que o armazenamento de tais dados apenas esperavam o momento certo para serem explorados pelo autor. São pensamentos em construção, cultivados numa espécie de laboratório experimental do exercício literário. A escrita é uma atividade especial na qual se insere uma complexidade que não está somente no interior

do texto: ela provém do ambiente e das relações interpessoais. A construção de um texto depende, em muitos casos, da capacidade de construir formas e levá-las a sucessivas transformações que são de natureza interlingual e intersemiótica. O autor, às vezes, sente necessidade de registrar determinadas ideias e não dispõe de elementos linguísticos para fazê-lo. Busca, assim, novas formas para novas ideias ou para ideias que não dispunham de formas para expressá-las. É o caso da utilização da palavra *precotela*, tomada de seu contemporâneo. Entre o tempo de se obter uma ideia e registrá-la, há um espaço utilizado pelo autor para a construção de formas. A frase deixa, assim, de ser compreendida como elemento primeiro da composição, e em seu lugar atuam formas que nela vão receber expressão. Formas aparecem de modo contínuo. A diferença que se está aqui apontando é a da habilidade de registrá-las exatamente no momento em que aparecem em movimento, em fluxo contínuo, muitas vezes em ritmo veloz e involuntário. “Um ato ou uma ideia é criador não apenas por ser novo, mas também porque consegue algo adequado a uma dada situação” (Kneller, 1999, p. 18). O mineirismo empregado por Chico Pires, um dos companheiros de mocidade do autor, constitui um exemplo de ligação entre a massa de lembranças colocada a serviço da experiência artística. A percepção do autor, neste caso, alia-se à sua experiência passada, impregnada de lembranças que afloram a todo momento numa estreita conexão com a memória voluntária, ou seja, a memória provocada pelas lembranças vivenciadas.

A memória visual de Pedro Nava é bastante conhecida. Seu texto, muitas vezes, é resultado dessa capacidade de registrar imagens e depois colocá-las a serviço de sua escrita. A operacionalização das ideias baseia-se, assim, na interligação de sentimentos e vivências. A testagem de possibilidades que a matéria oferece ao autor resulta numa ampliação da potencialidade existente nessa matéria que a memória percebe e resgata. O espírito criador nasce justamente do interesse em buscar relacionamentos novos entre certas formas e certas realidades. O estabelecimento de conexões com base em experiências vividas resulta em combinações personalíssimas uma vez que reflete sentimentos e percepções particulares. A semelhança entre certas senhoras de Belo Horizonte e figuras egípcias leva o autor a compará-las aos afrescos existentes no Palácio de Cnossos, em Creta, como se pode observar pela anotação feita pelo autor:



O desenho, acima, foi esboçado pelo próprio Nava. Nota-se a semelhança com as figuras femininas do afresco do Palácio de Cnosos, abaixo.



(Fonte: <http://www.flickr.com/photos/cavorite/98591365/in/set-1011009/>)

O texto resultante é o que segue:

[...] vendo chispar na tarde radiosa os automóveis abertos do Palácio em que passeavam as senhoras da família do Presidente – tomando conhecimento da cidade. Todas de uma elegância estilizada e meio uniforme – cabelos riçados na testa e nos lados, grandes brincos cujos pingentes desciam até à raiz do pescoço. [...] Outras, de grandes olhos que se alongavam pelas têmporas como os de figuras egípcias ou como o do *Le Prince aux fleurs de lys* – do Palácio de Minos, em Cnossos (Beira-Mar, p. 326)

A descrição foi elaborada de forma a conter um montante de informatividade que conduzisse o leitor a visualizar essa característica marcante de algumas senhoras da sociedade no início do século XX. Numa operação de transposição como essa, em que se parte de uma anotação para a construção de um texto, pelo menos dois elementos entram em jogo: o ajuste sintático-sonoro entra em cooperação com a informatividade.

O autor consegue construir uma estratégia, uma tática e uma técnica para abordagem da realidade quando converte cenas com que se defronta em ações concretas que, naquele momento, considera capazes de provocar a emoção que pretende transferir para o seu texto

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

final. A relação com o mundo dos objetos equivale à noção de mundo interior em constante interação. É nessa dimensão que surgem as fantasias inconscientes condicionadas por processos de introjeção e projeção que podem gerar uma imagem do mundo exterior distorcida em diferentes graus. Vigotski (1996) lembra que a relação entre pensamento e palavra é um processo que funciona num contínuo de vai-vém do pensamento em direção à palavra, o mesmo acontecendo no inverso:

Cada pensamento tende a relacionar alguma coisa com outra, a estabelecer uma relação entre as coisas. Cada pensamento se move, amadurece e se desenvolve, desempenha uma função, soluciona um problema. (Vigotski, 1996, p. 108)

O processo de construção textual, especialmente nos casos em que se espera alguma originalidade, exige uma interação harmoniosa com os meios e instrumentos materiais utilizados, conforme atesta Salles:

Pode-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório – tradução intersemiótica, ou seja, passagem de uma linguagem para outra. (Salles, 2000, p. 40)

Cada anotação feita por Pedro Nava, com o intuito de aproveitá-la no decorrer de sua escritura, caracteriza o processo criativo como sucessivas transformações com as quais ele vai testando as soluções que lhe parecem mais adequadas até alcançar o texto final. A descrição é muitas vezes uma operação dependente da habilidade de recuperar. O que não se costuma ter em mente, no entanto, é que um desenho recupera e essa não deixa de ser uma forma de armazenamento. Trazer de volta um conjunto de imagens significa produzir uma conjugação entre imagem e pensamento. Um desenho, portanto, tem valor de similaridade. O que vai escrito como complementação e o que é transposto para a página são uma operação de tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KNELLER, George. *Arte e ciência da criatividade*. Trad. de J. Reis. 14ª ed. São Paulo: Ibrasa, 1999.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

NAVA, Pedro. *Beira-Mar: memórias* 4. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: Uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *Pensamento e linguagem*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILLEMART, Philippe. Discurso e marginalidade. In: *Manuscrita*. São Paulo: Annablume, 09, 2001, p. 11 a 18.