

## PEDRO NAVA: O PINTOR DE PALAVRAS

*Edina Regina P. Panichi* (UEL)  
[edinapanichi@sercomtel.com.br](mailto:edinapanichi@sercomtel.com.br)

Observa-se por toda a obra de Pedro Nava uma forte tendência para a realidade cromática. Essa preocupação em indicar com exatidão as diferentes tonalidades leva-o a empregar certos nomes não muito comuns, o que se transforma num recurso bastante original. Na sugestão das cores vamos encontrar nomes de plantas, minerais, substâncias e elementos químicos, termos da heráldica, latinismos, estrangeirismos, demonstrando o critério seletivo da escolha dos termos com que o autor visa a reproduzir a infinidade de matizes e sugerir a variedade de seus cambiantes. Isso ocorre, segundo Pontes (1986, p. 321), porque toda vez que o falante não dispõe de um termo específico para nomear uma cor ou descrever uma nuance diferente, "ele lança mão do nome de algum objeto facilmente identificável e, por um processo metafórico (mais especificamente metonímico) o nome do objeto passa a nome de cor".

As escalas cromática e luminosa aparecem com intensidade na escrita do autor que as utiliza baseado na possibilidade de exploração das inúmeras nuances que podem proporcionar. Observa-se, assim, a presença do escritor elevado à função quase de pintor a recolher cores e a esboçar a visão plástica da realidade. O ocaso, momento de transição rápida e expressivo por si mesmo como forma de beleza, pela variação cromática em mutação contínua, é intensamente explorado pelo autor. Pode-se observar, também, uma preocupação em apanhar as formações transitórias do crepúsculo que tão rapidamente se apresentam quanto se desfazem à nossa visão. O jogo de cores, resultante da decomposição da luz, é cuidadosamente observado. Segundo Pedro Nava, numa conversa informal, a natureza do solo mineiro seria a responsável por tais mutações, o que fomos conferir, numa viagem empreendida a Belo Horizonte, com este único objetivo.

Ao descrever o ocaso visto quando da subida de Santa Rita Durão, em Belo Horizonte, o autor nos proporciona um espetáculo pictórico de rara beleza. Para aproximar o leitor daquilo que está

descrevendo, Pedro Nava procura, através do apuro de sua percepção, extrair de sua linguagem o máximo poder de visualização. A exploração dos elementos imaginativo-sensoriais se processa por meio de um acúmulo de diversas ordens de impressões, produzindo um impacto de sugestões e contribuindo para o estabelecimento de uma atmosfera de tonalidades várias. Todo esse complexo de estímulos sensoriais gera, então, uma teia complexa de procedimentos imagísticos, como se pode perceber na passagem:

[...] e logo o deus descendo começava sua transmutação plutônica. Suas camadas endureciam em vidro, em cristal de rocha mais apanhado, num quartzo brancacento em lascas de basalto, calhaus de cimento e alvo calcário, cinza e alizarina. Já esse giz se cozia mais, queimava, ficava arenoso – dourado como o grês, como o pão no ponto. Depois era um deramar de opalas, pérolas, pedras de lua, ametistas amarelo mel, cabochões gigantescos de rubi e a invasão dos goles e da púrpura logo viradas ferrugem de pórfiro e finalmente em sangue vivo e aceso. O sol com seu contorno roído como moeda velha e gasta descia dentro do tumulto e do terremoto das rochas que sua luz fizera das nuvens – agora de galena cinza e parda, cinza e negro grafita, negras da areia negra do esmeril. Fora-se toda a luz e descíamos esvaziados as ruas começando a se iluminar. (*Beira-Mar*, p. 265)

Os matizes iniciam sua escala nos tons claros que vão descaindo para os meios-tons amarelados para, logo em seguida, irromper na vermelhidão do auge crepuscular. A mudança de cores, em virtude da perene transformação da paisagem, permite ao autor registrar as inúmeras variações. Para atingir o seu objetivo, Pedro Nava faz um levantamento das diversas cores das rochas para utilizá-lo em favor de sua escrita. Esse sentido de observação do autor, dada a sua sensibilidade aos fenômenos da língua, permite-lhe valorizar não apenas significativamente, mas também esteticamente as palavras, revelando a sua carga significativa.

A imaginação criativa do autor nasce do interesse em explorar as possibilidades maiores de certas matérias ou realidades. É produto da capacidade relacional, ou seja, de efetuar conexões. A imaginação criativa tem origem no sentimento de interesse em explorar possibilidades maiores e mesmo deriva das leituras que o criador é capaz de efetuar. Para cumprir uma finalidade criativa, é indispensável que a imaginação seja associada a alguma forma de materialidade. No momento em que uma obra está em construção, ideias, pensamentos,

seleções lexicais, identificações podem ser registradas por meio de fichas, gráficos, anotações, etc. São recursos úteis para dar uma primeira existência material a esses recursos, pois *a criação é um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação*, conforme atesta Salles (2006, p. 59).

- 2 v) pedra - calhaus
- Cores das rochas
- (+) feldspato - claro, branco cinza clara
  - (+) quartzo - branco amarelado, cinza escura
  - (+) nefelina -
  - (+) dióritos -
  - (+) gabro
  - (+) feralitas
  - (+) piroxeno
  - (+) amphibole anfibólios
  - (+) olivinas - fibrosa
  - (+) micas, mairasitas - brancas, não succedem com água mas se confundem
  - (+) Riolitas - cor de panela
  - (+) pomes - cinza - pedra pomes - agumosa
  - (+) andesitas
  - (+) basaltos - vidro verde, preto
  - (+) vidros - lava de vidro - cinza, vidro pedregal
  - (+) cimento - cinza, branco
  - (+) sílica
  - (+) calcários - brancos
  - (+) xistos - xistos - apretado
  - (+) grés - amarelo - cinza
  - (+) gale - branco
  - (x) rochas calcárias - cinza, amarelo, branco, cinza
  - (+) cristais - incolores, brancos
  - (+) lapís - grafita - cinza negro
  - (+) forpís - purpura - marrom - purpura
  - (x) lava { ardente - cinza

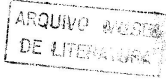


Figura 1. Levantamento de cores das rochas arquivado pelo autor

Um novo crepúsculo, observado de outro ponto de Belo Horizonte, segue os mesmos moldes descritivos. Agora o autor vai buscar no amarelo os matizes de um novo quadro cujos efeitos, cuidadosamente buscados, recriam plasticamente o espetáculo da natureza:

**Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 2, t. 2**

Eu estava no Bar do Ponto com o Cavalcanti e o Teixeira depois da sessão do *Clube Belo Horizonte*. Íamos jantar. Entretanto aquele casco de aço que fechava os pontos cardeais tinha aberta a viseira transversal que não víamos e que devia estar longe, olhando o fim de Tupis. Porque foi dessa rua que desceu de repente o roldão que fez tudo dum amarelo baço – chão, casas, os fícus, nossas caras e mãos de repente açafroadas, nossas roupas e chapéus como se tivessem tomado uma chuva de iodo-fórmio. Olhamo-nos pasmos pelo inesperado e depois compreendemos. Era o sol no seu último instante que se insinuara por fresta aberta nas nuvens de tempestade e que mandava aquela luz que perdia seu ouro em contato do plúmbeo e que despojada de seu brilho dava aquela irradiação de tabatinga. Essa cor se espalhou em todo o zimbório de nuvens que parecia ter sido caído. Súbito desapareceu e a tarde apertou seus escuros. (*Beira-Mar*, p. 266)

A falta de brilho fica evidente nas escolhas lexicais feitas pelo autor (*amarelo baço, mãos açafroadas, chuva de iodo-fórmio, irradiação de tabatinga*). De forma oposta, o crepúsculo visto desse ponto não apresenta cores vibrantes pelo fato de ser uma tarde cinzenta e chuvosa, comprovando que todas as cores eram possíveis nos fins de dia de Belo Horizonte. A descrição de Nava, como uma pintura, se destaca por possuir um estilo que envolve uma rica, surpreendente e emotiva mistura de cores, luz e movimento. Sua descrição, da mesma forma que a pintura, procura fazer com que o espectador se envolva emocionalmente com o que foi retratado.

Já ao descrever o ocaso visto do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, o autor vai buscar no azul e cores afins as gradações do fabuloso espetáculo. O colorido, em constante metamorfose, revela uma realidade plástica levando a interessantes sinestésias:

Subimos depois para o pôr do sol e o acender das luzes da cidade nas alturas do Pão de Açúcar dos ventos uivantes. [...] Jamais reencontrei coisa igual [...]. Estavam presentes todas as cores e cambiantes que vão do verde e do glauco aos confins do espectro, ao violeta, ao roxo. Azul. Marazul. Azurescências, azurinos, azuis de todos os tons e entrando por todos os sentidos. Azuis doces como o mascavo, como o vinho do Porto, secos como o lápis-lazúli, a lazulite e o vinho da Madeira, azul gustativo e saboroso como o dos frutos cianocarpos. Duro como o da ardósia e mole como os dos agáricos. [...] Mas olhava-se para os lados de Copacabana e das orlas fronteiras além de Santa Cruz e o metileno marinho se adoçava azul Picasso, genciana, vinca-pervinca. As ilhas surgiam com cintilações tornassóis e viviam em azuis fosforescentes e animais como o da cauda seabrindo pavão, do rabo-do-peixe barbo, dos alerões das borboletas capitão-do-mato da floresta da Tijuca. Olho para longe, mais lonjain-

da – e horizontes agora Portinari, virando num natiê quase cinza, branco, quase branco se rebatendo para as mais altas das alturas celestes azul celeste *azur* só possível devido a um sol de bebedeira derretendo os contornos as formas virando tudo no desmaio turquesa e ouro e laranja dos mais alucinados Monets Degas Manets Sisleys Pissaros. Mas súbito veio o negro da noite acabando a tarde impressionista. (*Chão de Ferro*, p. 129-130)

Na imagem que vai sendo formada e reformada, cada cor acrescentada altera o caráter global da composição. A partir das tonalidades que vão se modificando, os relacionamentos formais na imagem tornam-se mais complexos e os conteúdos mais densos. À maneira do pintor, o autor busca formular o estado de equilíbrio entre as cores estabelecendo unidade na diversidade e, ao mesmo tempo, diversidade na coerência de sua visão plástica da realidade, vivenciada em toda a plenitude, como observa Ostrower (1995, p. 7):

A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam obras figurativas ou abstratas, são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais. Também os acasos podem ser caracterizados como momentos de intensidade existencial, porquanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser. Ambas se complementam, sendo impensáveis uma sem a outra.

Na descrição do crepúsculo, o autor torna patente a orientação especificamente verbal de sua sensibilidade. A partir de impulsos inspiradores, trabalha com sua sensibilidade e com toda sua experiência de vida. Sabe-se que Pedro Nava tinha uma forte inclinação para as artes plásticas e é justamente esta complexidade e fluidez dos sentimentos que sua linguagem artística consegue formular. Suas formas expressivas são formas de estilo, formas de condensação de experiências e formas poéticas. Isto lhe possibilita transpor essa síntese de sentimentos para uma síntese de linguagem, adequando as formas ao conteúdo. Já a sequência sinestésica alternando sabores e texturas revela a capacidade de observação do artista em relação às cores cambiantes da paisagem.

As lembranças da infância, quando estudante interno no Colégio Pedro II, levam o autor a escolher um quadro que apresente uma coerência expressiva com a situação que deseja retratar. Ao focalizar a imagem, vai buscar as ordenações que façam sentido, crian-

do assim um contexto significativo (os tempos de menino), dentro de um conjunto maior:

Precipitamo-nos para o fundo do corredor. O hábito, logo aprendemos, era deixar os roupões do lado de fora e entrar nus para escovar os dentes e cair na água fria. Na porta, o nosso bando, tiritando, parecia o dos anjinhos pelados da *Virgem do Baldaquino*, de Raphaelo, ou os das *Anunciações*, do Tintoretto e Tiziano Vecelli. (*Balão Cativo*, p. 165)

A aproximação que Nava faz entre pinturas famosas e cenas retratadas permite que a linguagem verbal se deixe contaminar pelo icônico, num processo de *figurabilidade*, segundo Bueno (1997, p. 104). Os anjos retratados pelos pintores citados condensam, poeticamente, a experiência de vida do autor. Na transposição de vivências e valores para os termos de uma linguagem, se situa o ato essencial da expressividade artística. Embora demonstre muita amargura no decorrer de suas memórias, a lembrança daquele momento infantil exigia uma imaginação criativa capaz de captar este conteúdo expressivo e comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade. Aqui a memória funciona não apenas como registro de vivências, mas como uma possibilidade de se retomar o passado e reintegrá-lo às experiências do presente.

Na construção de um texto, os conteúdos expressivos resultam de constantes inter-relações. Pedro Nava, baseado em seus conhecimentos sobre arte, vai definindo as suas imagens à medida em que entram na composição elementos como cores, superfícies, espaços, contrastes. Ao mesmo tempo, o significado de cada um dos elementos vai ser redefinido pelo conjunto dos outros elementos presentes na trama. A interpenetração entre literatura e pintura, ou seja, a verbalização de um sistema significante pictórico tem a ver com os conteúdos vivenciais que o autor quer expressar. Assim, as figuras e cenas retratadas se distribuem pelo espaço textual provocando sensações várias e atestando a legitimidade da emoção espiritual evocada pelas obras de arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- NAVA, Pedro. *Balão cativo: memórias 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Chão de ferro: memórias 3*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Beira-Mar: memórias 4*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.
- PONTES, Eunice. Nomes de cores em português. In: *XII Anais de Seminários do Grupo de Estudos Linguísticos*. Araraquara, 1986, p. 317-324.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.