

OS ASPECTOS ORGANIZACIONAIS DA CONSTRUÇÃO TEXTUAL

Edina Regina P. Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br

A obra memorialística do escritor Pedro Nava convida o leitor a um mergulho profundo nas circunstâncias da vida em sociedade, nas paixões humanas e nos efeitos da passagem destrutiva do tempo. Os bastidores da obra *Beira-Mar / Memórias 4*, comprovam estar o ato de escrever não só sujeito ao trabalho da imaginação, mas de ser o resultado de uma lenta e minuciosa pesquisa. O material utilizado por Pedro Nava para a construção de sua obra, ou seja, os documentos de processo que serviram de argamassa para a edificação de suas memórias constituem um trabalho paralelo e que desafia os que se interessam pela gênese do texto. Assim, a análise do processo construtivo de Nava, além de produzir um aparato teórico da mais alta sofisticação, enriquece a leitura dos rascunhos, conferindo-lhe novos significados e soluções inusitadas.

A visão da realidade de um artista só pode ser explicada a partir da compreensão de como este filtra esta mesma realidade, ou seja, de como o artista vê o mundo. É preciso descobrir os procedimentos empregados pelo autor para a passagem do estado de arquivo para o estado de página escrita e, dessa forma, compreender as suas ideologias, os seus valores, as suas preferências. O ato criador, como reelaboração da realidade, está intimamente relacionado à capacidade de cada um no rearranjo do material que tem em mãos. Os elementos integram-se para instaurar uma organização naquele universo singular que é o manuscrito, aberto a todo tipo de possibilidades. Cada anotação, cada marca deixada pelo autor corresponde a um índice do processo perseguido para a construção da obra.

Pedro Nava constrói a instrumentação para realizar seus textos quando baseia suas formulações em documentos, o que permite supor que o acompanhamento dos percursos de busca nesses documentos pode ser revelador de um estado de organização mental. Procura sempre explicar o fato da maneira mais objetiva, mergulhando, não raro, à essência científica que porventura o envolve. Em cada episódio narrado vamos encontrar o toque poético da plasticidade literária ou a conotação erudita da informação histórica. Dessa maneira, ora vamos encontrar evocações que ele enriquece como sabor estilístico de suas escolhas léxicas, ora o

vemos lançar mão de recursos visuais, com o evidente da vocação artística, desenhando fisionomias, ampliando quadros e interpretando molduras, na busca de efeitos comparativos para elaboração da arte final.

A busca do detalhe em Pedro Nava funda-se na sua necessidade de expressão. A incursão pelas artes, o requinte culinário, a ideia da morte encontram eco nos manuscritos deixados pelo autor. O crítico genético, portanto, tem como meta esmiuçar todo um arquivo de criação, analisá-lo estabelecendo contato com suas inúmeras nuances, confrontando-o com o texto publicado e sinalizando os caminhos de uma criação em processo.

Percorrendo os arquivos de Nava, encontramos uma ficha preservada sob o número 140 que trazia a seguinte observação: “*Essa bela palavra: lupanar*”.

A eleição de um determinado assunto a ser discorrido depende da habilidade de provisionamento por parte do autor. Provisionar é uma atitude de sair à procura, recolher, juntar. Para tanto, o primeiro ponto importante é ser receptivo e apressar-se a registrar uma ideia ou uma palavra quando estas se apresentam. Foi o que fez o autor. Como ia discorrer sobre os prostíbulos de Belo Horizonte nos idos de 1920, não hesitou em anotar a palavra que lhe caiu em mãos, para uso futuro. Essa forma, ao ser transportada para o texto publicado, produziu o seguinte efeito:

Estava entrando a Rainha da colmeia. Era a própria Rosa, soberaneante e triunfante que vinha honrar o seu salão. [...] Correu o salão, foi cumprimentar a roda do Drexler, a do doutor Delegado, falou a todos os coronéis [...] estadeando ali o que é necessário a uma dona de lupanar (a bela palavra!) de delicadeza, energia, capacidade de comando [...] indispensáveis ao seu sucesso empresarial (NAVA, 1979, p.57).

Outra anotação, arquivada sob o número 177, trazia as seguintes informações:

*a mordant impression – boa expressão – usar mordente
algor mortis
rigor mortis
dizer o corpo rigoroso dos cadáveres*

Aqui se percebe a mão do médico guiando a mão do escritor. A profissão exerceu profunda influência na escrita de Pedro Nava. Quem olhar com atenção perceberá o médico em cada página, a experiência dele na apreciação do ser humano. Também o hábito do detalhe, da minudência, são resquícios da profissão, hábitos esses que se integram à sua

necessidade de expressão, como se pode perceber na passagem em que os elementos levantados sofrem expansão:

Os defuntos esticados sobre as mesas eram duros como feitos de pau – não do *rigor mortis*, mas do inteiriçamento dado pelo formol que também lhes roubava o *algor*, pondo a todos do mesmo pardo de escultura de jacarandá. Nenhum dava a impressão mordente dos que figuram nos quadros clássicos das disseções de Rembrandt ou no mais dramático do escarpelamento de Gérard David que está no Museu Comunal de Bruges. Também não lembravam os mortos evocados por Carco na sua descrireconstrução do Patíbulo de Montfaucon e do Cemitério dos Santos Inocentes de Paris (NAVA, 1979, p. 93).

As lembranças pessoais, como se pode perceber, são também aligerçadas na galeria de quadros famosos da História da Pintura que o autor trazia arquivadas em sua memória prodigiosa. Em sua escrita, o verbal se deixa contaminar pelo icônico, num processo de intersecção entre as imagens da memória e as telas citadas. Nota-se, nesse caso em particular, um afastamento das qualidades dos modelos que o autor desejava reletir na obra.

O discurso memorialístico de Pedro Nava é um lugar para o qual convergem relações de natureza diversa. A sensibilidade do autor se pode perceber nas formas inventadas num fazer poético que busca alcançar, com os jogos verbais, poemas visuais implícitos. Em seus arquivos, o autor faz um levantamento da palavra *andorinha* em outras línguas. A anotação, que aparece registrada com o número 88, traz os seguintes dados:

Andorinha – português
Hirondelle – francês
Golondrina – espanhol
Rondinela – italiano
Schwalbe – alemão
Swallow – inglês

O texto publicado assim se apresenta:

E precisa? Descrever o voo das andorinhas se seu desenho sinuoso já está no nome do passarinho, nome inspirado na qualidade do adejo – como acontece em todas as línguas – não vê? Olha hirondelle, golondrina, rondinela, swallow, schwalbe ... E ele fica até nos jogos verbais que se queira fazer rabiscando gondolandorinha, hirondrina, androndele ... Tudo plana, fende o ar, estaca, mergulha, bate asas, faz tesoura, pousa, sobe e some. Ah! and'andorinha vai volta reviravolta and'assim sem parar atarefada em fazer nada de nada atoa atoa como te viu o bardo Manuel Bandeira (NAVA, 1979, p. 267).

Ao passar as anotações para o texto escrito, o autor nos faz perceber que o voo das andorinhas já está implícito no nome do pássaro, não importando a língua escolhida para descrevê-lo. Ainda sugere a perma-

nência do movimento quando cruza os diferentes nomes a partir de jogos verbais, sinalizando os caminhos de uma criação em processo. Também se percebe o diálogo travado pelo memorialista com o texto *Andorinha*, de Manuel Bandeira. Isso acontece pela extrema capacidade de memorização de Pedro Nava que vai buscar nas suas fontes de referência, dados que lhe permitam uma convergência de propósitos em relação ao texto que elabora:

Andorinha lá fora está dizendo:
– Passei o dia à toa, à toa!
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa...

Cabe então ao pesquisador em crítica genética não somente analisar o espaço do texto publicado, mas outros que acabam revelando as verdadeiras intenções do autor, como atesta Anastácio (1999, p. 42):

De fato, pode-se sugerir que a imaginação criadora é como uma bússola que procura apontar para algo novo. Vislumbrando uma síntese inusitada, ou ainda, recriando e alterando elementos já existentes, de modo a procurar uma combinação nova para tais elementos.

A morte é um tema recorrente na obra de Pedro Nava e é focada pelos mais diversos ângulos. Sob a ótica do médico, o autor registra a sua visão do doente em relação à *Indesejada das Gentes*, como a denomina em muitas passagens de suas memórias. Uma anotação que traz o número 25 revela o posicionamento do autor:

Afinal do doente, de tanto sofrer, adquire o direito de morrer.

O texto resultante é o que segue:

O grande equívoco de todos – doentes e médicos – é julgar que prolongando a vida por alteração de condições, estamos combatendo a Morte. Jamais. Tanto quanto imbatível ela é incombátível. [...] É inútil pensar o contrário. O que temos é de nos convencer que o homem, de tanto viver, que o doente, de tanto padecer – adquirem o direito à morte, tão respeitável como o direito à vida por parte de quem nasceu (NAVA, 1979, p.333).

O mundo manifesto no texto é uma experiência que chega ao artista trazida por suas vivências anotadas nos arquivos e na memória, numa tentativa de recompor criativamente a realidade. São rastros que revelam posicionamentos assumidos, impressões as mais diversas, registros, que canalizados para a construção da obra, transforma a experiência vivida em obra de arte.

A obra de Pedro Nava revela que o conhecimento científico também pode ser fonte de emoção intelectual e estética. Em sua produção ar-

tística, as potencialidades de criação no domínio da arte estão submetidas aos mesmos princípios que no domínio de sua profissão, a medicina, o que vem comprovar que um texto verdadeiramente artístico nada mais é que o resultado de um pensamento tornado inteligível, pensamento este que envolve ideia e emoção. Ao analisar o processo de criação do autor, não se pode ignorar a importância conferida à imagem na sua atividade intelectual, numa constante transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal.

Pedro Nava, ao compor uma página, buscava incessantemente associar a verdade à beleza, o científico ao plástico, o verossímil ao verdadeiro, demonstrando que o texto é gerado não só com sentimento, mas com pensamento. Em seu trabalho criador a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis e a sua escrita revela a capacidade de reunir coisas aparentemente semelhantes e realidades sutis que fogem às condições habituais da percepção. Nas suas memórias, a narrativa não é meramente informativa limitando-se a descrever os fatos; ao contrário, o poder de representação de seu discurso confere à narrativa a vivacidade de uma pintura. Significa, portanto, que nos interessa descobrir as relações existentes entre o conteúdo apreensível do texto naviano e a qualidade e o valor estético das suas representações formais.

Baú de Ossos, o primeiro volume de memórias de Pedro Nava, publicado em 1972, resgata a história dos seus antepassados com narrativas que abrangem o final do século XIX e incursionam pelo século XX até o ano de 1911. Nava descreve sua infância, passada parte em Juiz de Fora e parte no Rio Comprido. Lá o aspecto mágico da infância; aqui, a morte do pai e a volta a Minas. São revividos aspectos da vida brasileira em seus costumes, modo de vestir, comer, viver e, até morrer. Joga, assim, com as linhas do tempo em recuos, em círculos, em profundidade e em zigue-zagues. Os documentos utilizados para a construção desse volume foram destruídos pelo autor.

Pedro Nava é testemunha e contemporâneo de si mesmo em várias fases da vida. É assim que se define como memorialista. E é como testemunha que depõe, falando muito mais da gente que conheceu e com quem conviveu do que de si próprio. Não fez autobiografia. As suas memórias baseiam-se num manancial de informações que poucos conseguem, seja em documentação carinhosamente recolhida pelo tempo afora, ou pela tradição transmitida por várias gerações, acrescida de um poder de observação raríssimo numa criança, como se verá a seguir, e completado por uma memória privilegiada. Para marcar a qualidade de um

livro de memórias, a primeira condição não é a arte de contar, é a arte de viver. Antes de redigir as suas memórias, Pedro Nava as registrou em vivência no seu espírito. Também as registrou em desenhos, num caderno, presente de seu tio Antônio Salles, passagens importantes de sua infância e juventude:

[...] esse caderno ficou primeiro esquecido num caixote de livros de meu Pai. Quando ele reapareceu fui aproveitando suas páginas em branco para novos desenhos que se superpuseram aos antigos como as camadas sucessivas de Tróia e onde só eu – Schliemann! – distingo o que é 1910, 1911, 1914 e 1918 (NAVA, 1983, p. 399).

Novamente perdido, o caderno reapareceu, agora já corroído pelas traças, começando a representar o passado. Foi guardado e, assim, serviu ao autor como suporte de suas primeiras reminiscências, pois conservava os ares do Rio Comprido, de Juiz de Fora e de Belo Horizonte. Passou pelas mãos de seus pais, irmãos e parentes que deixaram impregnadas em suas páginas as suas impressões digitais. Já representava a oportunidade para que o futuro desenhista e exímio caricaturista mostrasse as suas habilidades.

O caderno tem um importante papel cognitivo na construção da escrita. Em Pedro Nava, precocemente tal ferramenta serviu de auxílio para o trabalho criativo. Pela sua própria natureza, cadernos são objetos pessoais, o que lhes confere espaços de liberdade e resgate de situações que, em algum momento, servirão de suporte para o projeto poético do autor, ou seja, propiciam o diálogo com o próprio projeto, a passagem do pensamento ao papel e do papel ao pensamento. No caso específico de Nava, o caderno da infância registrou detalhes de acontecimentos vividos e teve um caráter de diário de suas vivências, pois não estava relacionado a um projeto específico, embora tenha sido utilizado pelo autor mais de meio século depois.

O geneticista francês Pierre-Marc de Biasi (1990, p. 29) faz uma diferenciação entre *cadernos de trabalho* e *cadernos de viagem*. Os primeiros servem como suporte, pois agrupam observações e reflexões, sem a preocupação com a cronologia dos acontecimentos. Já os cadernos de viagem, muito utilizados no século XIX, têm uma preocupação cronológica e estão mais relacionados ao prazer da descoberta e o registro de tal prazer. Esse tipo de documentação é um registro material que desempenha funções de índice do processo criativo e possui em comum a ideia de registro. O armazenamento de dados feito por Pedro Nava em seu caderno de trabalho foi importante, pois funcionou como um potencial a ser

explorado quando da elaboração de suas memórias. Essa relação entre os registros perceptivos e a articulação poética da obra funciona como um instrumento ativador da memória, pois o autor, ao ler as suas anotações, reencontra as situações anteriormente esboçadas e revive as lembranças que seu olhar retrospectivo traz.

O caderno, que hoje está sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa, registra histórias familiares. São desenhos de paisagens inspiradas no morro do Corcovado, perfis de mulheres com o corpo em forma de S por força dos apertados coletes *devant-droit*, meninos e meninas correndo para o colégio ou soltando estrelinhas de São João, alegorias a Marta Leuzinger, a paixão infantil do autor, personagens da revista *O Tico-Tico*, esboços de histórias em quadrinhos, marinhas completas, casas de telhados poliédricos, *andorinhas* puxadas a burro (carros usados para mudança, comuns no início do século passado), os primeiros automóveis, os aeroplanos inaugurais, caricaturas várias, roupas da época, dentre outros, relembrados pelo autor em páginas de saudade.

Para atizar as lembranças Pedro Nava recorreu, muitas vezes, às suas anotações infantis, como se percebe na passagem a seguir. Mas tudo isso nada significaria se o memorialista não aliasse a essa memória o dom da palavra viva que anima a reminiscência no processo de recriação literária: “Abro o velho caderno e pela sua capa rasgada entro na minha infância, como Alice entrava, pelo espelho, na poesia de seu país de maravilhas” (NAVA, 1983, p.400). Os desenhos representam, assim, um pensamento visual em movimento e devem ser analisados em suas relações com a obra em construção:

Um desenho, se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando os nexos são estabelecidos. (SALLES, 2006, p. 117).

Num desenho de 1910, logo após a chegada da família ao Rio de Janeiro, o garoto Pedro Nava, então com sete anos, compõe uma dedicatória a Marta de Campos Leuzinger. A menina encantou o autor-menino e protagonizou uma das primeiras decepções com o ser humano que ele amargaria vida afora.

Marta! Ingrata Marta! Que não se comoveu com um desenho que eu compusera para mostrar-lhe. Era um coração em chamas e trespassado de setas. Estava, como brasão, num paquífe de raios e, no campo, eu escrevera minha divisa – Marta do meu coração! O resto da página do caderno eu encheira de cenas heroicas [...] A Marta olhou o desenho, riu, chamou as outras e mostrou. Foi a galhofa e eu subi as escadas chorando (NAVA, 1983, p.381).



(Desenho feito por Pedro Nava para registrar a sua paixão de infância)

A visualidade é verbalizada e levada para as memórias de Nava. Dessa forma, ambas as linguagens, verbal e visual, “desempenham funções com diferenças bastante definidas, no entanto, não se apresentam de forma estanque, mas se inter-relacionam de modos diversos” (SALLES, 2006, p. 103). Percebe-se, aqui, que o desenho ajuda o escritor na sua função de narrador, já que indica o caminho ao pensamento e à escritura.

Em seus escritos, Nava sugere claros efeitos de visibilidade, ou seja, consegue fazer perceptíveis as coisas que suas palavras descrevem. Essa capacidade de *mostrar e dizer* está respaldada no poder e nas qualidades retóricas de sua linguagem e na sua relação visual com o mundo. Tais resultados, no entanto, são alcançados pelo manejo de formas na linguagem. O procedimento de armazenar informações por meio de desenhos e anotações (com o intuito de utilizá-los no futuro) comprova a eficácia do registro de imagens como um mapeamento prévio a um movimento de escrita e, sobretudo, como recurso de memória. A partir do

momento em que se consegue revestir de palavras as analogias encontradas, estas surgem apoiadas em imagens. São essas imagens que conectadas às palavras permitem que o movimento do pensamento, ao progredir, seja revestido de formas de expressão que passam a revelar as linhas e contornos de um rosto, a representação de um gesto, uma silhueta feminina.

Cada indivíduo tem a sua própria percepção do mundo e, através de suas lentes individuais, é impulsionado por seus interesses e motivações afetivas. Perceber é vivenciar a realidade de modo singular, auxiliado pela memória, mas não apenas “como registro de vivências, mas na possibilidade de se retomar experiências do passado, de reavaliar seus resultados de sucesso ou fracasso e as implicações, e de reintegrá-las às experiências do presente” (OSTROWER, 1999, p. 94). O estilo de um artista, portanto, se revela em inúmeras decisões intuitivas, conscientes ou não. Em qualquer trabalho criativo, há vários caminhos a seguir e o artista escolhe aquele que lhe parece mais apropriado. As decisões que perfazem o processo criador, no entanto, surgem do fazer concreto, dos materiais armazenados e disponibilizados para uso, como se pôde acompanhar numa rápida análise do fazer criativo do memorialista Pedro Nava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BIASI, Pierre-Marc de. La notion de carnet de travail – les cas Flaubert. In: HAY, Louis. (Org.). *Carnet d'écrivain*. Paris: CNRS, 1990.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos: memórias* 1. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

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

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.