

O JOGO DE IMAGENS E A ADJETIVAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO

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

RESUMO

O presente trabalho objetiva refazer o caminho trilhado pelo memorialista Pedro Nava na descrição de seus personagens. Os recursos utilizados pelo autor são de natureza vária, demonstrando que o artista, dotado de imaginação e sensibilidade e ancorado em imagens, consegue fornecer uma gama de tipos, como se estivessem expostos numa extensa galeria. Uma obra de arte, seja uma pintura ou escultura, serve de gatilho para rememorar os detalhes mais esquecíveis de colegas e personagens da juventude de Nava e a descrição deles traduz as lembranças em linguagem verbal, numa espécie de transcodificação. A imagem, que guarda similaridade com o personagem descrito, permite que determinadas características por ela evocadas sejam captadas e consigam, pela adjetivação empregada, provocar certas impressões no leitor, sinalizando os caminhos de uma criação em processo. Utilizamos como aporte teórico a Crítica Genética e a Estilística que nos permitem compreender e reconstruir as intenções e os objetivos perseguidos pelo autor.

Palavras-chave:

Estilística. Crítica Genética. Pedro Nava.

ABSTRACT

This work is aimed at retracing the steps taken by memoirist Pedro Nava in order to describe his characters. The wide range of resources employed by the author shows clearly that when the artist is imaginative and sensitive and is anchored by images, he succeeds in providing a variety of types as if they would be displayed in a gallery. A masterpiece, like a painting or a sculpture, triggers Nava's most unforgettable details of his fellows and characters of his youth, and the descriptions he provides of them translate memories into verbal language in a kind of transcoding. The image, which holds similarity with the described character, allows for certain evoked features to be captured and expressed through the author's adjectival selection so as to provoke certain impressions in the reader, thus signaling the routes of a creation process. We use the fundamentals of Genetic Criticism and Stylistics as the basis to allow us to understand and recover the intentions and goals the author might have had in mind.

Keywords:

Stylistics. Genetic Criticism. Pedro Nava.

1. Introdução

Estudar o processo de criação artística nos permite penetrar no universo criativo do autor e desvendar os mistérios da criação. Também nos

permite abandonar a ideia de que criar é um processo quase divino, ou seja, o autor precisa ser tomado por uma espécie de transe para poder desenvolver a sua escrita. A Crítica Genética nos permite penetrar nos bastidores da criação e seguir os rastros deixados pelo criador, revelando o complexo processo que envolve escolhas, tomadas de decisão, mudanças de rumo, e desvelando os caminhos seguidos para se chegar à obra considerada pronta para publicação. A Estilística, por sua parte, subsidia a análise das tomadas de decisão por parte do autor, especialmente no que se refere às escolhas lexicais para o alcance de resultados satisfatórios. Neste texto, centraremos a nossa atenção na escolha dos adjetivos, pois segundo Lapa, um bom escritor “revela-se num grande número de qualidades; mas entre elas sobressai a de aplicar com precisão e pitoresco os seus adjetivos” (LAPA, 1998, p. 119).

Em Pedro Nava a visualidade é verbalizada e levada para o texto em construção. 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). Trazer de volta um conjunto de imagens significa produzir uma conjugação entre linguagem e pensamento, numa atitude de recuperação. O procedimento de armazenar informações por meio de desenhos e anotações comprova a eficácia do registro de imagens como recurso de memória, sobretudo, como mapeamento prévio a um movimento de escrita. Pedro Nava, desde criança, cultivou o hábito de anotar tudo aquilo que lhe chamava atenção. Quando criança registrou em forma de desenhos, num caderno que ganhou do seu tio Antônio Salles, muitas passagens de sua infância.

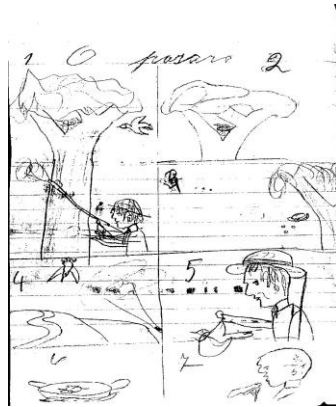
Pedro Nava foi sempre impelido a ler desde tenra idade. Influenciado pelo pai, pelas tias e, principalmente pelo tio Antônio Salles, sempre se viu envolvido pelos livros. Antes mesmo de ser alfabetizado, seus tios já encaminhavam para o menino revistas infantis como “O fazanhão”, “O Tico-Tico” e publicações que vinham da Europa, dirigidas a crianças. Uma dessas incursões pela leitura o marcou profundamente: “eram uns álbuns com histórias e desenhos de Benjamin Rabier, que perturbavam a pura curiosidade infantil pelos animais, dando a seus macacos, cães e leões, sentimentos e expressão humana” (NAVA, 1983, p. 415). A admiração pelos desenhos descobertos levou o garoto a associar os seus heróis das revistas às impressões da citada leitura, retratando em seu caderno de infância o cão Jagunço, personagem da revista “O Tico-Tico”, dando-lhe feições de gente, pois nos quadrinhos de Rabier, os animais estavam sempre risonhos, tal como as crianças que ele retratava.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Tais impressões também foram retomadas na descrição de alguns personagens de Nava, ao longo de suas memórias, mas ao revés, e com intenção pejorativa.

Os desenhos que o ainda garoto fazia dos personagens da revista “O Tico-Tico” (Chiquinho, Lili, Jagunço, Vovô, Lulu, Zezé, Baratinha, Benjamim, Faustina e Zé Macaco), o inspiravam a também produzir as suas próprias narrativas, como revela o autor: “Esboços de histórias de quadrinho que eu compunha sob a influência daquelas figuras” (NAVA, 1983, p. 400).

Figura 1: Esboço de uma história em quadrinhos feita por Pedro Nava, aos oito anos.



Historia - 1 - um passarinho.
Um meu castador e tira
no ninho o Bonadella e
meu castador e leva
para si, com muita
contente. Mas me cosinho
e muito triste. Não
faz um inseto com
muita fome. Isto e
que o castador não
gosta. O que valeu
dele matar o passarinho?

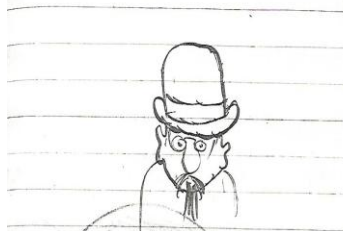
*Havia um pássaro.
Um mau caçador atira no ninho e esbandalha e mata o pássaro
e leva para sua casa muito contente.
Mas sua cozinheira é muito ruim e fez um ensepado com muita
pimenta e isto é que o caçador não gosta.
O que valeu ele matar o pássaro?*

Fonte: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB).

Já aí se vislumbrava o contador de histórias que iria se destacar como o maior memorialista brasileiro. O jogo imagético no universo da criação de Pedro Nava podia assim ser percebido por meio da precoce arte de narrar uma história através de sequências de imagens, franqueando as fronteiras estabelecidas entre o real e o imaginário. A tradução da linguagem visual em linguagem verbal é demonstrada nas histórias em quadrinhos criadas pelo menino-autor, revelando o seu caderno de infância uma variedade de manifestações com marcas de visualidade, o que demonstra a plasticidade e o movimento do raciocínio de um garoto que buscava recriar a realidade com base no modo como percebia o mundo. As histórias em quadrinhos são pertencentes ao mundo feérico, de fantasia e magia, um universo que convida insistentemente à criação, convertendo-se numa ferramenta de estímulo reflexivo de tomada de ações e de entendimento de mundo.

A palavra ganha força e relevância na medida em que se inter-relaciona com a imagem, sustentando o registro da memória. É bem conhecida a tendência caricatural de Pedro Nava, já revelada nos desenhos de infância. Ele é um retratista, pondo de pé as figuras que evoca, projetando sobre elas a luz propícia. Essa capacidade imagética, de desenhista, revela tipos ou situações ora com densidade, ora com uma ponta de humor. A caricatura do Comendador Antônio Pinto Nogueira Accioly, datada de 1917, já exhibe traços mais precisos de um adolescente observador e crítico, retratando um político odiado e temido pela dureza com que tratava os seus adversários, mas que pagou as suas maldades enfrentando todos os sofrimentos de uma longa vida e de uma atribulada velhice. Os detalhes são primorosamente levantados, haja vista a observação da barbicha que lhe dava a aparência de um chinês, o que fornece o gancho certo para qualquer caricaturista.

Figura 2: Caricatura do Comendador Accioly esboçada pelo autor.



Fonte: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB).

Era sem tirar nem pôr o *Babaquara* com que me faziam medo na infância. Na claridade carioca e ao calor da cidade, ele vestia uma sobrecasaca anômala e negra, cobria-se de uma cartola toda lustrosa, como que feita de oleado preto. Eu tinha visto recentemente, no cinema, a *Nana*, de Emile Zola. O homem, à primeira vista, parecia o *croque-mort* do filme. Considerando melhor, o que parecia mesmo era o próprio morto. Um morto desenterrado com seus oito dias de morto. Era lívido, a pele cor de cera e daquela opalescência de parafina do cadáver de um mandarim. Como as de um chim, desciam-lhe, em esguicho, as barbas brancas e ralas. Tinha orelhas enormes e transparentes, o crânio poliédrico e em todo ele alguma coisa de membranoso – lembrando o morcego, o pterodáctilo e o pé de pato. (NAVA, 1986, p. 272)

Para caracterizar o personagem, o autor utiliza adjetivos com conotação negativa e pejorativa, tendo em vista o repúdio que a população sentia pelo Comendador. A sua roupa era bizarra e escura, lembrando um agente funerário. A pele, de tão amarela, dava ao homem a aparência de um defunto, morto há dias. A barba era rala, as orelhas grandes e transparentes, o que lhe dava o aspecto de um morcego, um pterodáctilo ou mesmo um pé de pato pelo seu aspecto membranoso e horripilante. Ao rever o caderno de anotações, a caricatura de Accioly certamente fez o autor lembrar o descaso com que o político tratou a moção de pesar pelo seu pai, médico morto em serviço (homenagem proposta pelos deputados, à Assembleia Legislativa do Ceará), não permitindo que a mesma constasse da ata, por considerá-lo um adversário político, daí a descrição desairosa do personagem e a sua comparação a um ser assustador, tendo em vista a sua aparência hedionda.

A triste lembrança fez emergir outros episódios a respeito do mesmo personagem, ou seja, Pedro Nava vai desenvolvendo a obra a partir de relações que vão sendo estabelecidas durante a sua construção. Passagens que estabelecem conexão e imbricação com a crueldade do Comendador Accioly vão se somando de episódio em episódio na estruturação das memórias e culminando com a sua descrição física, o que

corroborar o posicionamento de Salles (2006, p. 33): “a rede de criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra”. O registrado e assimilado, há anos, adquire forma própria quando empregado para determinado fim, agora sob um novo olhar, ou seja, o olhar crítico do homem maduro e implacável na avaliação dos que o fizeram sofrer e à sua família.

2. *A memória voluntária*

De acordo com a teoria de Bérghson (1999), há duas formas de sobrevivência do passado, ou seja, por mecanismos motores ou por lembranças independentes. A memória voluntária é aquela adquirida pelo hábito, é, sobretudo, uma memória da inteligência e dos olhos. É, portanto, uma lembrança adquirida, conquistada pelo esforço e dependente de nossa vontade. Já a memória involuntária ou lembrança espontânea independe de nossa vontade, surge de uma lembrança, e é imprevisível, sendo o resultado de uma emoção, de uma sensação, que pode ser olfativa, auditiva, gustativa ou tátil, uma vez que a percepção pela visão é representante da memória voluntária.

Ao longo de suas memórias, Pedro Nava tratou de inúmeros assuntos. O feitiço enciclopédico de sua obra, seis volumes ao todo, ficando o sétimo interrompido – “Baú de ossos” (1972), “Balão cativo” (1973), “Chão de ferro” (1976), “Beira-Mar” (1978), “Galo-das-Trevas” (1981), “O Círio perfeito” (1983) e “Cera das almas” (incompleto) – manteve, em todo o desenrolar, um nível literário raro de se encontrar no memorialismo brasileiro. A habilidade para dar conta de tanto material foi sendo amadurecida ao logo dos anos, pois começou a escrever já em idade avançada. A sua grande aliada, no entanto, foi a vocação para armazenar e registrar as coisas que julgava importantes e que poderiam, no futuro, colocar-se a serviço de sua escrita. O caderno de desenho foi fundamental para a reconstituição de partes da infância do autor que, através de sua capa rasgada pôde penetrar no tempo sem o qual não se pode processar a memória, uma vez que tais anotações “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (FOUCAULT, 2002, p. 135). Conhecer como funciona a cadeia de signos influencia a maneira de como operar de forma mais eficiente dentro dela, uma vez que é em seu interior que essa construção irá se processar. Operar na continuidade dos signos é transformar signos em outros signos.

Os desenhos de infância de Pedro Nava não representam apenas um baú de informações, pois são também gatilhos detonadores de emoções. Leitor de Marcel Proust e admirador confesso de sua obra, Nava sofreu grande influência deste autor que foi um mestre na transposição das duas naturezas da memória para a obra literária – a memória voluntária e a involuntária. A memória voluntária seria uma espécie de memória descritiva, sem vínculo emocional. Ligam-se a ela a cronologia dos acontecimentos, os fatos a história. A memória involuntária seria aquela capaz de trazer à tona todos os sentimentos envolvidos no passado, ou seja, alguma coisa se dá no presente que retira dos abismos o que parecia esquecido, mas que na verdade estava guardado nos subterrâneos da memória. Enquanto a primeira é recordação provocada, a segunda é aleatória, repentina. Segundo palavras do próprio memorialista:

Há assim uma memória involuntária que é total e simultânea. Para recuperar o que ela dá, basta ter passado, sentido a vida [...]. A recordação provocada é antes gradual, construída, pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições cominadas, pela nossa censura. É ponto de partida para as analogias e transposições poéticas que Proust aponta em Baudelaire. (NAVA, 1983, p. 345)

Podemos perceber, no entanto, que o desenho, ou seja, a imagem, no caso de Pedro Nava, quando utilizada para recuperar o passado, tem a dimensão da memória involuntária. Recordar é sobrepor ao passado o presente, com a acumulação de outros tempos passados, ou seja, de experiência. Ao fixar o olhar em qualquer imagem visual presente ligada ao passado, abre-se um caminho para a imaginação criadora, que transfigura o acontecimento lembrado, numa recordação repleta de emoção e afetividade. Benjamin (1994) vem reforçar tal constatação quando observa que as recordações buscadas sempre aparecem sob a forma de imagens visuais, inclusive aquelas provocadas pela memória involuntária. À memória voluntária soma-se, assim, a memória involuntária, irrompida por associação de ideias em lembranças superpostas e essa capacidade de transpor as duas memórias para a obra literária concede, a Pedro Nava, o inestimável valor de sua prosa memorialística.

O caderno de infância utilizado por Nava serviu de referência para o seu ulterior trabalho na construção das memórias. Tal caderno, no entanto, parece ter sido o responsável pelos inúmeros outros preenchidos pelo autor com informações diversas e posteriormente utilizadas na elaboração da obra. Um detalhe chama a atenção quando se analisam tais materiais: a princípio funcionavam como suportes de anotações, notas estas que seriam recortadas e se transformariam em fichas (o autor não utilizava o verso das folhas, justamente para poder recortar as informações,

sem nenhum prejuízo), compondo a primeira fase de sua escritura. O que se percebe, no entanto, é que muitas das anotações não foram recortadas, ou seja, não se transformaram em fichas e permaneceram no caderno como se à espera de nova utilização.

Percebe-se, assim, que as informações contidas nos cadernos eram utilizadas de acordo com a necessidade e a vontade do autor, uma vez que a elaboração de memórias acompanha uma atividade que inclui deslocamentos para a frente e para trás e, por essa razão, muito provavelmente algumas informações não se transformaram em fichas em virtude da possibilidade de virem a ser reutilizadas em uma nova ocasião. Tal atitude também se justifica pelo fato de que o autor, ao fazer anotações, não estava voltado a um foco específico. Sua atenção se dirigia a tudo o que pudesse ser utilizado num determinado momento, ou seja, tudo o que fazia sentido para ele e que pudesse servir a uma produção era anotado, mesmo sem produzir compreensão ou ação imediata, pois nas páginas dos cadernos vai se compondo o universo do artista, vão se revelando suas relações com o mundo e a construção da obra, bem como suas escolhas éticas e estéticas.

Antônio Salles, grande incentivador do garoto Pedro Nava, muito o influenciou em suas leituras e conhecimento de arte. Na biblioteca do tio, ainda muito jovem, o sobrinho entrou em contato com as telas de Bosh, artista conhecido por seus elementos fantásticos como criaturas meio humanas e meio animais, demônios mesclados com figuras humanas, num ambiente arquitetônico e paisagístico imaginário:

Eu folheava às vezes os livros de tio Salles e foi assim que descobri um álbum representando as pinturas truculentas e oníricas de Hieronymus Bosch (NAVA, 1983, p. 407)

A redescoberta do caderno de infância possibilitou retomar na fase adulta as mesmas impressões do passado que aliadas às suscitadas por Benjamim Rabier, passaram a repetir-se na descrição de alguns personagens. Assim, a simples lembrança submetida ao agente da impressão remete diretamente ao princípio da memória involuntária, desencadeada no presente por algo externo ao sujeito e que esteve presente em seu passado, ou seja, uma memória que se volta para a recuperação da essência da experiência inicial perdida. Bosch deu um grande destaque ao imaginário, retratando criaturas imaginárias (humanos e animais) e cenas de horror. As imagens simbólicas e surreais são frequentes em suas pinturas, o que muito influenciou Nava na caracterização de certos personagens, como se verifica na passagem abaixo:

Não posso separar a reminiscência dos nossos jantares da figura daquela que D. Vanju chamava a *senhora da sexta-feira*, porque duas vezes coincidia com ela nesse dia da semana e que eu, de mim para mim, identificava como a *cara de cabra*. De fato ela, sem ser feia, tinha o perfil desses ruminantes, salvo os chifres, que estes, como se verá, ela reservava para o bode seu marido. (NAVA, 1983, p. 404)

Um dos cadernos utilizados por Pedro Nava na construção de sua obra está sob a nossa guarda, um presente de Antônio Penido, sobrinho do autor, que manteve durante um período os direitos sobre o espólio do memorialista. Nesse caderno podemos acompanhar a mesma sistemática de anotações que serviriam de auxílio, quando necessário. O caderno que temos em mãos apresenta em sua capa várias datas: 24.V.82, 16.VII.82, 10.VIII.83, 5.I.84. A última data foi anotada quatro meses antes da morte do autor. Isso significa que algumas informações seriam utilizadas no sétimo volume que estava sendo preparado naquela ocasião, ou seja, “Cera das almas”.

Nava revive e ressuscita, com todas as cores, os inúmeros tipos que desfilam por sua obra, pondo de pé as figuras que evoca. A Crítica Genética permite-nos recuperar os rastros da criação desde os primeiros esboços até as correções finais feitas pelo autor. O texto que chega ao leitor nada mais é que o último passo de um longo percurso que vai do projeto inicial ao resultado. O crítico genético mostra os bastidores da criação, a intimidade do gesto criador, ou seja, o processo de fabricação do texto. Os documentos de processo arquivados por Pedro Nava oferecem vários exemplos de utilização da linguagem visual em diálogo com a página escrita. Nava desenhava as figuras ou arquivava recortes de inúmeras fontes e, a partir deste material, elaborava o seu texto. Assim, sua capacidade de reprodução quase fotográfica dos tipos e acontecimentos sustenta um estilo rico do ponto de vista plástico e imagético.

3. *O jogo de imagens*

A representação da imagem em Pedro Nava, ou seja, os retratos elaborados pelo autor são baseados em desenhos, pinturas, gravuras ou fotografias. Ao descrever um personagem, o memorialista terá como ponto de partida um destes elementos. Na realidade, a sua obra não deixa de ser obra de médico. Percebe-se o médico em cada página, na sua experiência de apreciação do ser humano, na sua capacidade de fixar os traços fisionômicos, as linhas e as formas do corpo dos personagens retratados. O autor demonstra o seu grande conhecimento de telas de artistas famosos e a sua vocação de representar pessoas reais atreladas a pinturas

ou gravuras expostas em museus famosos, com o intuito de ressaltar determinadas características que precisava destacar nas figuras que descrevia.

Para dirigir o leitor que porventura queira conhecer as pinturas referidas, em muitas ocasiões o autor faz questão de citar os museus onde estão expostas as obras-primas citadas, a fim de garantir a veracidade de suas descrições. Ao acompanhar os diversos estágios que resultaram na descrição dos colegas de internato, pode-se perceber a preocupação do autor em dirigir a atenção do leitor para a sua proposta, ou seja, sugerir um passeio por um museu imaginário cujas figuras retratadas nas telas se associam aos colegas do Colégio Pedro II. Importante salientar que ao se deparar com tantas fontes reveladoras da plasticidade do raciocínio de Nava, o leitor parece ser instado a buscar tais referências em livros e/ou outros suportes para colocá-los em confronto com as imagens geradoras do texto. Somente o olhar especializado de um médico seria capaz de captar as diferentes características anatômicas que caracterizavam os seus colegas de classe:

Éramos de toda qualidade. Obesos e magros, atletas como o Marcelo Miranda Ribeiro, hércules como o *Xico* Coelho Lisboa, escanifrados astênicos como o *Cagada*, pernaltas, borra-baixinhos, joelhos varos e valgos, pés chatos como os de *Baco* de Miguelângelo ou arqueados como os do *Édipo* de Ingres, todas as anatomias ali se confundiam: desde as mais raras onde se podia vislumbrar ora o braço desfechante de *Apolo* do Belvedere, ora o esterno-cleido do *Davi* da Academia, a pantorilha do *Discóbolo* de Miron, os maléolos do *Aurige* de Delfos – até às mais numerosas frolando o disforme, os aplásicos, os grotescos e os quase patológicos que Charcot e Richer foram buscar, também, nas galerias dos museus. (NAVA, 1976, p. 65)

Baseado na observação do médico e na experiência clínica de sua especialidade, a Reumatologia, o autor vai entrelaçando as diversas anatomias num cruzamento de características positivas e negativas, encanto e fealdade, refinamento e grotesco. Tais urdiduras ainda se beneficiam da condição de artista plástico do narrador e de sua extraordinária capacidade de apreender as linhas e as formas dos personagens, além de estabelecer mediações entre estes e as figuras de telas e esculturas de artistas renomados.

Os adjetivos exercem grande influência na caracterização dos personagens. Entre os alunos do Colégio Pedro II havia os gordos e os magros, mas também havia aqueles que se destacavam pelo físico avantajado e comparável a um atleta ou a um herói grego. A apurada percepção do autor de associar características psicológicas ao aspecto físico leva-

também a diagnosticar entre os colegas raquíticos, quase descarnados, aqueles que apresentavam estados depressivos, ou seja, os escanifrados astênicos. Havia ainda os que se identificavam pelas longas pernas ou, ao contrário, pelas ditas excessivamente curtas (os borra-baixinhos, gíria empregada no Pedro II para nomear os últimos). Alguns eram identificados, especialmente nas atividades esportivas, pelos joelhos distantes e pelas pernas arqueadas como as de um *cowboy* (os de joelhos varos) ou, ao contrário, pelos joelhos voltados para dentro, encostando um no outro e prejudicando a marcha natural (os de joelhos valgos).

As aproximações entre a galeria de retratos dos colegas e pinturas e esculturas famosas podem ser encontradas na passagem em que o verbal se deixa contaminar pelo icônico na busca da representação ou reprodução fidedigna. Alguns colegas tinham pés chatos como os de Baco. Essa escultura, exposta no Museu Nacional de Bargello, em Florença, Itália, e esculpida por Michelangelo, apresenta o deus da mitologia romana numa posição que o representa com o pé esquerdo plantado no chão, evidenciando a ausência de curvatura de seu arco interno. Outros ostentavam pés arqueados como os de Édipo. A pintura referenciada, denominada Édipo e a Esfinge, do artista francês Jean-Auguste-Dominique Ingres, e que se encontra no Museu do Louvre, em Paris, retrata o personagem de perfil e a angulação do quadro deixa ver, com clareza, o acentuado arqueamento interno do pé.

Figura 3: Pintura Édipo e a Esfinge de Jean-Auguste-Dominique Ingres.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/jean-auguste-dominique-ingres/edipo-e-a-esfinge-1808>.

Aproximações anatômicas nobres e raras também são registradas pelo autor. Uma delas se volta para o braço desfechante de Apolo de Belvedere, escultura do deus grego que faz parte do acervo do Museu Pio-Clementino, um dos museus do Vaticano. Quando encontrada, a estátua estava alijada dos dois braços. Como traz em suas costas um arcaz de

flechas, supõe-se que Apolo estivesse em ato de atirar uma flecha, cujo arco estaria em sua mão esquerda, daí a cuidadosa observação de Pedro Nava sobre a anatomia e a forma artística de um braço em posição de disparo. Já um pescoço hirto e alinhado também marcava presença entre o os alunos do colégio. O esterno-cleido, músculo largo e robusto da face lateral do pescoço e amplamente visível na escultura de Davi, de Michelangelo, assinala a postura arrojada do herói bíblico do qual se aproximavam, em seu realismo anatômico, alguns dos personagens rememorados pelo memorialista. Importante observar o cuidado com que Pedro Nava indica a qual Davi ele se refere, pois sinaliza que se trata “do Davi da Academia”, ou seja, o original que está na Academia de Belas Artes de Florença, uma das esculturas mais famosas do artista renascentista.

Figura 4: Davi de Michelangelo.



Fonte: <http://julirossi.blogspot.com/2013/03/davi.html>.

Já a proeminência muscular da parte posterior da perna, a popular *barriga da perna*, remete a Discóbolo, do escultor grego Míron, escultura que representa um atleta momentos antes de lançar um disco, provavelmente a estátua de desportista em ação mais famosa do mundo. Ao se observar a escultura pode-se verificar, com nitidez, os músculos da panturrilha agindo na postura e equilíbrio do corpo, detalhes que merecem a observação de Pedro Nava nas suas caracterizações. A estátua, que foi concebida possivelmente para homenagear um atleta vitorioso no antigo pentatlo, teve o seu original extraviado ao longo do tempo, mas sobreviveu em diversas cópias.

Figura 5 – Discóbolo de Míron.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/313422455293700639/>.

Já a referência à estátua Auriga de Delfos tem por objetivo chamar a atenção para os maléolos, ou seja, as saliências ósseas do tornozelo, muito evidentes na referida escultura que retrata um condutor de quadriga, um carro semelhante a uma biga, conduzido por quatro cavalos, lado a lado, utilizado nos jogos olímpicos antigos e em outros jogos. A quadriga foi adotada na Roma antiga nas corridas de carruagens, tendo sido o Coliseu palco de muitas delas, exibidas em inúmeros filmes épicos. A referida estátua faz parte do acervo do Museu Arqueológico de Delfos.

Em contrapartida, Pedro Nava também registra as anatomias mais numerosas e menos nobres que faziam parte de seu grupo de colegas e que incluíam tipos caricatos, bizarros e em desvantagem na aparência e na essência. Para validar esse registro, invoca como argumento de autoridade os médicos Charcot e Richer. Jean-Martin Charcot foi um estudioso da degeneração das articulações responsáveis por carregar o peso do corpo, como os pés e as pernas. Foi o responsável pela descrição da “junta de Charcot”, uma deformação óssea que ocorre devido à falta de sensibilidade. Também alcançou fama no terreno da Psiquiatria e da Neurologia, na segunda metade do século XIX. Sua atuação fundamenta-se na clínica do visível que Foucault (2002) identifica como a clínica da observação. Paul Marie Louis Richer foi discípulo de Charcot. Era médico, mas dominava a anatomia artística, o desenho e a modelagem. Usava a sua capacidade para ilustrar partes do corpo humano e reproduzia as crises histéricas de pacientes de Charcot a ponto de o mestre afirmar que as doenças descritas poderiam ser facilmente diagnosticadas pelos desenhos

perfeitos de Richer (MARANHÃO, 2017). Richer também contribuiu com a medicina de sua época criando uma coleção de estátuas destinadas ao ensino da Neurologia. Compreende-se, desse modo, o fato de Pedro Nava ter trazido em seu apoio o nome de ambos, pois Charcot e Richer “sempre foram vivamente interessados em documentar imagens das doenças como forma de arte” (MARANHÃO, 2013, p. 81).

Os adjetivos abundantes empregados nas caracterizações extrapolam a mera função de informar, pois há uma intenção estético-expressiva que estabelece princípios capazes de explicar as escolhas no sentido de caracterizar os colegas, uma vez que *todas as anatomias ali se confundiam*. Os adjetivos correspondem, aqui, ao desejo do autor de mostrar as diferentes características dos colegas com quem conviveu e que deixaram profundas marcas em sua vida e em sua memória.

4. Considerações finais

O jogo de imagens e a adjetivação utilizados por Nava na descrição de seus personagens revelam a grande capacidade do autor em estabelecer conexões entre a sua escrita e uma galeria de obras de arte, reproduções essas registradas nos cadernos de criação do autor ou anotadas em sua memória. Os cadernos de anotações nos fazem perceber a função que os registros neles contidos desempenham na elaboração do texto e no desenvolvimento do percurso criador. Num dos apontamentos constantes no caderno que temos em mãos, Pedro Nava faz a seguinte observação: “Quando tratar dos ódios e invejas que sofri, reportar-me às frases de Jaurès que estão copiadas no caderno verde c/ a figura do filtro cheio de livros na capa”. Tal anotação nos leva a concluir que o caderno citado mantinha uma relação de retomada constante com o processo de escritura, uma vez que ao longo do tempo em que os volumes foram escritos, o assunto citado pelo autor era constantemente resgatado, o que justifica a sua observação. Importante salientar que as frases citadas por Pedro Nava eram do político socialista francês Jean Léon Jaurès, um defensor da luta de classes.

A relevância do “caderno de capa verde com a figura do filtro” aparece mais uma vez numa nova anotação no volume que está em nosso poder, agora com a seguinte recomendação, escrita em vermelho: “Sempre que consultar esse caderno e os de sua série remeter-me ao de citações (capa verde com um filtro)”. Tal observação, para quem não manteve contato com os demais cadernos, faz supor que o memorialista man-

tinha um volume exclusivo para citações, o que não corresponde à realidade. Todos os cadernos trazem citações, as mais variadas, de fontes e autores diversos e os mais diferentes assuntos: literatura, música, medicina, arte, filosofia, psicologia, política, suicídio, doenças, sonhos, velhice, etc., o que demonstra a sua importância para o desenvolvimento da obra memorialística de Pedro Nava e a relevância desses registros para o estudo da crítica genética.

Percebe-se que grande parte das anotações feitas não têm aplicação imediata. São registros para uso futuro e retomados sempre que necessário, sendo que muitos deles foram utilizados como epígrafes, serviram de exemplos ou tiveram a função de sustentar determinados argumentos, ou seja, serviram a aplicações várias, o que vai ao encontro do que afirma Grésillon (2007, p. 196): “o sentido só se estabelece progressivamente, durante o próprio curso de uma atividade de linguagem na qual produção, reconhecimento e reformulação não deixam de interagir”. Os cadernos de anotações, assim como outros suportes empregados no percurso criativo, revelam o devir da obra em construção, bem como os mecanismos de estruturação textual que possibilitam o desvendamento do processo da escritura em sua complexidade e riqueza. Assim, se a crítica genética conseguir

[...] mostrar que a produção literária não é o dom dos deuses e das musas (mito da inspiração), nem mesmo o resultado da aplicação automatizada de um simples *savoir-faire* poético (mito da fabricação), mas uma dinâmica permanente entre trabalho do desejo e trabalho sobre a língua, então contribuirá verdadeiramente para uma estética da produção literária. (GRÉSILLON, 2007, p. 269)

Tal posicionamento vem comprovar que o artista busca de todas as maneiras encontrar meios para atingir o objetivo visado e, assim, no caso de Pedro Nava, as camadas visuais e verbais vão se sobrepondo num entrelaçamento de linguagens. Ao descrever os colegas de escola, por exemplo, além da aplicação do conhecimento médico inerente à profissão, o autor demonstra um vasto conhecimento sobre arte, interpondo os dois suportes na elaboração de sua escrita. Os cadernos de anotações arquivados pelo autor também comprovam que a criação tem seu suporte oriundo de várias épocas e direções, o que corrobora o árduo trabalho da criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (V. 1.)

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 5. ed. Lisboa: Veja/Passagens, 2002.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. de Cristina de Campos Velho Birck. Porto Alegre: UFRS, 2007.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARANHÃO, P., Filho. A arte e a neurologia de Paul Richer. *Arq. NeuroPsiquiatr*, v. 75, n. 7, p. 484-7, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282x2017000700484&Ing=en&nrm=iso. Acesso em: 30 mai. 2021.

MARANHÃO, P., Filho. Henri Meige: a síndrome, o artista e o martelo. *Revista Brasileira de Neurologia*, v. 49, n. 2, p. 80-1, 2013.

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

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

NAVA, Pedro. *Balão Cativo: memórias 2*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

NAVA, Pedro. *Chão de Ferro: memórias 3*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.