

A GÊNESE DO TEXTO E A ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR

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

RESUMO

Trata essa palestra dos traços de elaboração textual, de trazer à luz a dinâmica do futuro texto e seus mecanismos de produção. O trabalho da Crítica Genética permite recuperar os rastros da criação desde os primeiros rascunhos até as correções finais do autor, nas provas impressas. O texto que chega ao leitor nada mais é que o último passo de um longo percurso que vai do projeto inicial ao resultado final. O crítico genético mostra os bastidores da criação. Na realidade, partindo das marcas deixadas na trajetória de criação, busca-se refazer todo um caminho de descobertas percorrido pelo criador. O arquivo do memorialista Pedro Nava (1903–1984), referente à obra “Beira-Mar/Memórias 4” e que deu origem a esse texto, surgiu como um material desafiante a ser pesquisado, abrindo caminho para outras pesquisas em vários segmentos. Partindo de uma análise dos seus manuscritos, pode-se percorrer as trilhas da construção do texto, o movimento da escritura e, conseqüentemente, obter uma compreensão mais ampliada do modo como o artista representa a realidade, levando o crítico a perceber os pontos de vista, silêncios e desejos do criador, bem como os recursos estilísticos empregados para alcançar os seus objetivos.

Palavras-chave:

Estilística. Construção Textual. Crítica Genética.

ABSTRACT

This lecture addresses the traits of textual elaboration, shedding light on the dynamics of the future text and its production mechanisms. Genetic Criticism allows us to recover the traces of creation, from the first drafts to the author's final corrections in printed proofs. The text that reaches the reader is nothing more than the final step in a long journey from the initial project to the final result. Genetic criticism reveals the behind-the-scenes of creation. In fact, based on the marks left during the creative process, the aim is to retrace the entire path of discovery taken by the creator. The archive of memoirist Pedro Nava (1903–1984), related to the work “Beira-Mar/ Memórias 4” and which gave rise to this text, emerged as challenging material to research, paving the way for further research in various fields. By analyzing his manuscripts, one can trace the paths of the text's construction, the movement of writing, and, consequently, gain a broader understanding of how the artist represents reality, leading the critic to perceive the creator's points of view, silences, and desires, as well as the stylistic devices employed to achieve his goals.

Keywords:

Stylistics. Genetic Criticism. Textual Construction.

1. Introdução

A proposta central desta apresentação foi desenvolvida no livro de nossa autoria, “Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava”, lançado pela EDUEL – Editora da Universidade Estadual de Londrina, em 2016. A construção da obra de arte é uma questão que desperta curiosidade, pois o trajeto trilhado pelo artista é de natureza vária. Observações, pesquisas, experiências vividas, anotações são alguns dos caminhos que uma obra persegue até chegar aos olhos do público. O que se pretende é uma incursão no ambiente de criação do escritor e nas fontes que mobilizam a sua escrita, pois o processo criativo se revela num emaranhado de múltiplas ações que convergem entre si. “Este fluxo se constitui num campo de experimentação e descoberta, onde o percurso é continuamente redeseenhado mesmo diante do plano de projeto inicialmente descrito pelo criador” (Farias, 2015, p. 368).

Ao longo das memórias que escreveu, Pedro Nava tratou de um arsenal de assuntos. Para que pudesse dar conta de um material assim tão vasto e diversificado, era preciso ter grande habilidade, tanto literária quanto de organizar arquivos. O leitor logo percebe que Nava só pode ter trabalhado tendo, ao alcance das mãos, um arquivo considerável. Sua vocação para guardar vinha de tenra idade. Arquivou documentos de família, fotografias, cartas, bilhetes, frases soltas, citações de livros, gravuras, desenhos e outros materiais. Todos esses guardados viriam a tornar-se preciosos para dar corpo às memórias. Impunha-se, portanto, um método para aproveitar, no ato da escritura, um material volumoso e fragmentado, acumulado durante décadas.

Nava dispunha de cadernos de anotações, instrumentos que davam suporte para a construção do que ele denominava *boneco* dos capítulos de seus livros. Antes de escrever, era preciso passar pela etapa de “mineração”. Tratava-se de selecionar o material a ser utilizado. Muita coisa não era aproveitada e ficava aguardando a vez de ser integrada noutro boneco. Depois dessa etapa, vinha o momento de depurar o material incorporado no texto, até ser obtida a forma publicável. A fonte principal do trabalho literário de Pedro Nava é ele mesmo, ou seja, sua capacidade de operacionalizar criativamente a própria memória. Contudo, essa somente, sem apoio da documentação e do método, não o teria levado tão longe. Em outras palavras, seus bonecos não poderiam ter evoluído para os corpos vigorosos dos volumes finais.

Pedro Nava revela uma grande capacidade de operacionalizar criativamente a memória. A sua curiosidade de inquiridor, (herança de médico), levava-o a descer a minúcias como se desejasse fazer um diagnóstico, aplicando sua ciência à língua. Nada lhe escapava. Tudo era anotado e guardado como uma possibilidade de uso, como o próprio autor nos revela numa entrevista:

Eu faço uma súmula do que vou escrever. Eu posso mostrar a você a coisa como eu faço. Tudo o que me ocorre – o meu mecanismo é este – me ocorre de lembrança interessante, de fato curioso, um achado de língua, digamos, uma combinação de duas palavras que eu ache bonita, que eu goste, que eu surpreenda num jornal, ou eu mesmo falando, ou um amigo, eu tomo nota daquela coisa como uma possibilidade de usar. De modo que eu vou tomando

nota, seguidamente, em vários cadernos, escrevendo sempre num lado da página, respeitando sempre o outro lado porque, quando eu preciso daquilo, eu meto a tesoura, corto, arranco, e aquilo é uma fichinha que eu vou usando. Faço também a minha súmula e nessa súmula coloco a numeração daquelas fichas que eu vou tirando, que eu vou separando. Por exemplo, eu digo – PARANÁ. Se eu encontrar referências a poetas do Paraná, como Aderbal de Carvalho, por exemplo, que eu fui colega do filho dele, isso eu já teria posto numa ficha. Eu ponho nº 1, 2, 10, 30, 40 ali naquela coisa e assim eu vou usando essas fichas. Nos meus dois primeiros livros, eu joguei fora. Eu escrevia com uma cesta de papel ao lado e jogava fora a ficha. Contando isso ao Carlos Drummond, ele me passou uma espinafração muito grande e disse: “respeite-se” – foi a expressão dele – “tenha respeito pelo que você escreve. Uma nota sua, você guarde, porque se você for estudado mais tarde, você deixa isso como documentação”. Eu passei a guardar essas fichas e com isso eu adquiri mais respeito pelo que eu faço, pelo que eu escrevo. Não há página minha que eu não tenha consultado duas ou três fichas. Um livro meu, de 500 páginas, foram 1500 fichas consultadas, mais ou menos. De modo que isso foi uma coisa que me deu uma certa tranquilidade de um trabalho que não é leviano. O que eu escrevi é resultado de elaboração, de nota (Panichi, 1984, p. 15).

Como se pode perceber pela fala do autor, Pedro Nava desenvolveu um método de trabalho bastante singular para escrever os seus textos. Quando ia escrever sobre determinado assunto, fazia uma pesquisa e ia anotando as informações num caderno espiral, pautado, utilizando para isso apenas um lado da folha, pois quando ia utilizar a informação, a anotação se transformava numa ficha. Em geral essas fichas recebiam um número. Essa era a primeira etapa de sua escritura. Depois de levantadas todas as informações sobre o assunto a ser tratado, informações essas devidamente registradas em fichas numeradas, o autor passava para a segunda fase da escritura, ou seja, a elaboração de uma súmula ou roteiro de escrita a que ele denominava “boneco”, fazendo referência ao protótipo de um livro. Ao elaborar a súmula, o autor ia encaixando as fichas, de acordo com os tópicos que seriam desenvolvidos naquela passagem, o que lhe proporcionava uma visão geral daquilo que pretendia construir, naquele momento.

Depois de elaborado o boneco, utilizando esse como roteiro de escrita, o autor passava para a elaboração dos originais, a terceira fase da escritura. Naquela época, anos 1970, os escritores não tinham acesso a computadores e utilizavam máquinas de datilografia. Nava utilizava uma de carro grande. Colocava no carro da máquina (parte que se move horizontalmente, para a esquerda e para a direita, transportando o papel para que o texto seja impresso) uma folha de papel almaço, sem pauta, dobrada, de forma que datilogravava do lado esquerdo e o lado direito ficava em branco. Ao reler o texto, o autor puxava para a página da direita balões que eram preenchidos, à mão, com o intuito de reconstruir partes que julgava não estarem de acordo, acrescentar informações, fazer observações, ou seja, interferir na escrita que havia saído num primeiro jato. Após todo esse trabalho, o autor passava os originais para serem datilografados por uma secretária que ia incorporando ao texto as modificações realizadas.

Mas a par dos dados levantadas para a construção dos bonecos, Pedro Nava também arquivava qualquer documento que lhe pudesse ser útil em determinado

momento. Encontramos em seus arquivos fotografias, recortes de jornais diversos com as mais variadas informações, postais, cartas recebidas de diferentes signatários, reproduções de obras de arte, poemas, etc. Também encontramos em seus guardados, inúmeras caricaturas feitas pelo próprio autor, um exímio desenhista. Quando ele ia descrever um personagem, mas não dispunha de uma fotografia que lhe pudesse servir de guia, esboçava uma caricatura, sem deixar de fazer observações sobre o olhar do retratado, a aparência, traços psicológicos, tiques, hábitos, maneira de vestir, aplicando sua ciência à arte.

Pedro Nava era médico, e os longos anos dedicados à medicina foram decisivos para o amadurecimento do estilo do autor. Formado em 1927, Nava passou a vida estudando e aperfeiçoando-se na profissão que abraçou. A influência da medicina é patente em sua escrita. Contudo, os melhores resultados da infiltração médica no discurso literário de Nava se dão quando o escritor supera o cientista, absorvendo o domínio da linguagem hipocrática na construção artística da obra. Como médico, Nava mantinha suas atividades de desenhista e pintor bissexto. Suas leituras sobre pintura e pintores, somadas às visitas que empreendeu aos grandes museus da Europa e da América possibilitaram-lhe adquirir, nesse campo, um saber equiparável ao que possuía no terreno da literatura. As citações de artistas e telas, ao longo de sua escrita, chegam a impressionar.

A transposição da experiência de Nava no campo das artes visuais não se evidencia somente nas incontáveis citações de pintores e telas em suas memórias. Ela se mostra também em passagens nas quais se sente a mão do desenhista apoiando a do escritor. O ato de lembrar adquire, em Pedro Nava, diversas formas, sendo algumas delas comuns a outros autobiógrafos e outras, por ele exploradas de maneira mais particular. Esses diferentes modos de trazer à tona a lembrança nos mostram que Nava entendia bem o funcionamento da memória individual e utilizava conscientemente as possibilidades de manifestação da lembrança para causar um efeito literário. Daí sentir o leitor a sensação de um estilo autobiográfico único, porque as diversas maneiras de a imagem se manifestar na memória são exploradas pelo autor com um colorido e uma riqueza de detalhes que imprimem ao texto forte teor artístico.

Os escritores prediletos de Nava eram ambos memorialistas: Marcel Proust e Saint Simon. Dessa forma, as suas memórias estão repletas de citações proustianas e o mecanismo de reavivar as lembranças, utilizado pelo escritor francês, foi retomado por Nava em sua obra. Assim, um processo mental que nos faz ligar uma realização sensorial do presente com alguma experiência do passado, a qual se associa àquela por um elemento comum (gosto, cheiro, visão, etc.), é diversas vezes usado por Pedro Nava. O processo associativo que faz Proust ligar o cheiro sentido em certo instante da vida adulta aos bolinhos que comia quando criança, as *madeleines*, serve de paralelo às experiências semelhantes de Nava. Esse agrupamento de imagens encontra correlato nos processos de associação de palavras ou ideias, que também se agrupam por afinidade ou analogia, criando uma constelação semântica. Essas lembranças ou associações ocorrem de forma involuntária, daí a noção de memória involuntária que Nava desenvolve a partir da observação proustiana de que a memória pro-

priamente dita quase nunca fornece lembranças cronológicas. Ele também teoriza a respeito da memória voluntária, a que surge pelo esforço de lembrar alguma coisa, sendo, porém, inexata, pois falseia os dados, acrescentando detalhes ou aperfeiçoando aquilo que não surge completamente na lembrança.

Os documentos de processo, ou seja, os registros do processo de criação da obra *Beira-Mar*/memórias 4, do memorialista Pedro Nava, como os de outros livros de sua autoria, comprovam estar o ato de escrever sujeito não só ao trabalho da imaginação, mas de ser o resultado de uma lenta e minuciosa pesquisa. Numa correspondência encaminhada por Nava, comentando um estudo que havíamos desenvolvido sobre um de seus livros, o autor nos dizia: “Sou como os ingleses. *I Insist*. Será honra e proveito meu que meus livros mereçam outros trabalhos seus”. Após sua morte, por conta dessa carta e por conta do expresso desejo do autor conseguimos, junto à Fundação Casa de Rui Barbosa, então presidida pelo bibliófilo Plínio Doyle, uma cópia completa de todo o arquivo contendo os materiais utilizados para a construção da obra *Beira-Mar*.

Os arquivos estavam acondicionados em pastas A-Z e continham fichas, desenhos, anotações, recortes de jornais, cópias de pinturas e outros materiais, além de pastas contendo os bonecos e os originais, datilografados, com as correções e rasuras feitas na página da direita, antes da publicação. Este material será aqui analisado com o objetivo de identificar os componentes da escritura em Pedro Nava, analisar e interpretar as relações que guardam entre si, colocando em evidência os fatos suscitados pelas intervenções do autor. Saber aproveitar a lição de escrita que se extrai desses rascunhos, dos esboços textuais que nos mostram, pouco a pouco, como nasce o texto, torna-se tarefa mais do que rentável. A fundamentação conceitual que deu origem ao pressuposto inicial de pesquisas desenvolvidas anteriormente e que baliza, igualmente, este estudo, foi obtida das postulações da Crítica Genética, para a qual o estudo de arquivos deixados tanto por escritores como por outros artistas, constituem material adequado para abordagens de natureza cognitiva, dentre outras.

Por meio do contato com arquivos de criação, apreende-se o sentido de deixar de operar apenas com a ideia de produto e passar a adotar, permanentemente, a noção de processo. As soluções encontradas deverão pressupor a capacidade de integrar e mais tarde transferir para o devido uso, todos os elementos reunidos para a construção do projeto poético. É neste ponto que se situa o contato com limitações, bloqueios de natureza diversa, que impedem a progressão na escritura, insuficiências perceptivas que lançam obstáculos à expressão, bem como a necessidade de suprir lacunas no conteúdo de informação. Surge a necessidade de outros balizadores conceituais e instrumentais. Uma vez que o pensamento só ocorre por meio de signos, o conceito de tradução intersemiótica exerce, aqui, um papel fundamental, ao lado da ideia de tradução como (re)criação. Para que se possa dimensionar a evolução da capacidade de olhar, são indispensáveis as abordagens do complexo, da auto-organização, das recombinações e do inacabamento, pois a materialização da escrita de Pedro Nava não se limita a uma determinada linguagem.

Também merecerá atenção a investigação do papel que desempenham as escolhas na caracterização do valor expressivo da sua narrativa, e no que revelam

quanto aos procedimentos do autor, salientando aquelas que, por sua recorrência, balizam de modo mais significativo o percurso de uma primeira etapa da escritura. Ao longo de seu texto, Pedro Nava tratou de uma gama infundável de assuntos. Apesar de escrever memórias, falou muito mais das pessoas com quem conviveu do que de si mesmo. Apegado a detalhes, levantava minuciosamente os dados que ia manipular para depois convertê-los em textos. Todo esse material viria a tornar-se precioso para dar corpo às memórias. O projeto da obra em construção, ou seja, a passagem do estado de arquivo para o estado de página escrita é que vai determinar os instrumentos da linguagem que serão utilizados pelo autor, pois seu processo de escritura comporta uma estrutura de pensamento que de longe ultrapassa a própria obra e possibilita refletir sobre o que está implicado no ato de planejar e levar a cabo tal processo.

Os bastidores da criação representam um desafio e um convite ao pesquisador de documentos e de rascunhos textuais. O material exposto à pesquisa da obra de Nava encontra-se disseminado no seu arquivo, revestindo-o de riqueza documental e biográfica. A escrita da memória se exercita, ainda, pela articulação entre grafia e desenho, em que se condensa o traço caricatural dos perfis com a descrição de cada tipo físico de personagens que irão integrar o texto. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em construção. Pretendemos, com as reflexões que esses documentos proporcionam, oferecer outra maneira de se aproximar do texto que incorpora seu movimento construtivo. Trata-se de uma discussão do texto como resultado de transmutação de formas, como objeto inacabado, que difere dos estudos sobre os fenômenos comunicativos, em suas diversas manifestações, os quais discutem produtos considerados finalizados ou acabados. Cabe àqueles que se interessam pela criação artística, entender os procedimentos que tornam essa construção possível.

Os documentos de processo sugerem um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. As descobertas feitas brotam de dentro dos próprios documentos, isto é, são alimentadas pelos materiais que serviram ao escritor ao longo de sua produção. Tais materiais têm despertado a atenção, nos dias de hoje. Tem havido um crescente interesse por eles e isto fica patente nas inúmeras exposições tanto no país quanto no exterior, de esboços, rascunhos e materiais de diversos artistas. Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa, sem dúvida, o olhar curioso atraído pelo fascínio que os envolve, pois segundo Romanelli (2015, p. 10), ao estudar os documentos utilizados para a escritura, “podemos observar e entender a criação, pois não se trata simplesmente de constituir e reconstituir o antes e o depois de um texto, mas observar o momento da criação no seu despertar”.

É bem conhecida a preocupação de Pedro Nava ao retratar os seus personagens. À maneira do médico, ele os dissecava meticulosamente, não perdendo nenhum detalhe, o que comprova o seu espírito observador. Dessa forma, sua prosa é marcada por uma profusão de imagens, tons e formas. O gosto pelo plástico explica um de seus métodos de trabalho – o desenho como anotação – ponto de partida para a descrição com palavras. Esse espírito visual tem, no entanto, implicações muito mais

amplas na medida em que acaba dando ao autor uma imagem plástica das figuras que vê e das cenas que vive, de tal sorte que lhe possibilita oferecer ao leitor uma descrição vívida e colorida dos tipos e dos acontecimentos. Um dos pontos altos de sua prosa é, com efeito, essa capacidade imagética, de desenhista que, em dois ou três traços, apresenta tipos e ambientes com indescritível densidade.

Um grande montante de textos descritivos do memorialista está vinculado a desenhos do autor ou baseado em figuras arquivadas com o intuito de utilização futura. Trata-se de uma atitude de recuperação: trazer de volta um conjunto de imagens significa produzir uma conjugação entre linguagem e pensamento. É, portanto, prioritária a relação estabelecida entre imagem e pensamento, a maneira como os elementos estão interligados e a maneira como são transformados. Os recursos criativos surgem como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e é isso que almejamos demonstrar, agora via mapeamento, tendo como modelo o processo de escritura de Pedro Nava, pois toda a documentação armazenada pelo autor mostra um ambiente propício para se pensar a relação entre a palavra e a imagem. A linguagem verbal, assim como a linguagem visual desempenham funções com diferenças bastante definidas, no entanto, não se apresentam de forma estanque, mas se inter-relacionam de modos diversos. Nesse sentido, o desenho guarda conexões sob a forma de organização de ideias.

A obra de Pedro Nava revela que o conhecimento científico também pode ser fonte de emoção intelectual e estética. Em sua produção artística, 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 de Nava e a qualidade e o valor estético das suas representações formais.

Em seus escritos, Nava sugere claros efeitos de visibilidade sem a necessidade de ilustração, 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 resulta-

dos, 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, essas 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.

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. O ato de recordar é fundamentalmente seletivo, sobretudo quando se alonga no tempo para recuperar o que ficou lá longe, nas primeiras voltas da vida. Nava subverte essa lei geral ao nos dar o infinitamente pequeno da infância e da juventude.

Ele recompõe nas suas reminiscências detalhes primorosos ao tratar, por exemplo, de suas personagens, não deixando de observar a curva do bigode, a risca do cabelo, a indumentária, o olhar, as atitudes. Não faz isso, no entanto, como um memorialista comum, mas como um romancista que acrescentasse à pura lembrança o adorno da criação minudente. Com uma diferença – Nava não está inventando, está, realmente, evocando. O primeiro volume é invadido pelo turbilhão de figuras dos antepassados, parentes, contraparentes e suas relações e o desfilar das legiões é animado pela verve do escritor. Muitos personagens são colocados em destaque e alguns, discreta ou indiscretamente, levantam-se de corpo inteiro, por várias páginas, retratados ou caricaturados. 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 zigzagues.

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.

Pedro Nava era dotado de uma vigorosa memória visual e dela se valia para descrever em minúcias aquilo a que se propunha. A imagem representava para ele uma síntese de traços, cores e outros elementos visuais que lhe servia como ponto de partida para a descrição com palavras. Segundo Neiva Jr. (1994, p. 10), “[...] imagem e discurso têm em comum a união indissolúvel de expressão e conteúdo”. Isto

significa que ao valer-se do desenho como recurso descritivo, Pedro Nava buscava, primeiro, sintetizar visualmente o elemento a ser descrito, enumerando os detalhes mais esquecíveis e, a partir dessa síntese, explorava esses detalhes até que a imagem surgisse, novamente, em sua totalidade, através de sua escrita, num diálogo entre a linguagem visual e a página escrita. As imagens (fotografias, desenhos, pinturas) têm a vantagem da evidência. Já o relato verbal, para produzir o mesmo efeito, necessita de uma enunciação exaustiva de detalhes para inscrever, no discurso, a marca da realidade.

É com o traço caricaturesco, uma de suas especialidades enquanto desenhista, que Nava descreve o amigo Oswald de Andrade numa das passagens da obra *Beira-Mar*. Podemos perceber que a precisão do traço faz saltar, com nitidez admirável, a figura do amigo:

Não foi sem ser de propósito que descrevi a entrada de Oswald na sala do grande hotel como vulto dum imperador romano. Realmente ele tinha no todo maciço alguma coisa de tribúncia, proconsular, imperial e estatutária. Olhado de conjunto possuía longínquas analogias com o futuro *Aboporu* antropofágico de Tarsila e dava a impressão de diminuir debaixo para cima ou de aumentar de cima para baixo. Tinha a cabeça relativamente pequena, cabelos abertos ao meio, enquadrando fronte curta. Há retratos posteriores que mostram testa maior – já era a queda dos cabelos maduros e as entradas inexistentes nas fotos de mocidade. Vinha daí o nariz sinuoso que está perfeitamente representado no óleo de Tarsila – que é sua melhor imagem de mocidade. Boca forte, desenhada, larga e ridente. Queixo e pescoço e nuca de busto romano. Era possante e quando o conhecemos estava na força do homem: ia exatamente nos trinta e quatro anos – nascido a 11 de janeiro de 1890 (Nava, 1979, p. 185)

A descrição sustenta-se na bateria de expressões de exaltação, boa parte delas de sugestão monárquica. Palavras como *tribúncia*, *proconsular*, *imperial* e *estatutária* evocam, para o amigo, uma atmosfera de autoridade, comando e predomínio, plenamente justificada pela admiração que a maior expressão do modernismo, naquele momento, suscitava em todos os presentes. A aproximação da figura de Oswald ao vulto de um imperador romano vinha também do maciço de seu físico que, olhado em seu conjunto, remetia à imagem sugerida. Dessa forma, a frase que decide o retrato do personagem não poderia ser outra: *queixo e pescoço e nuca de busto romano*.

O texto, assim, dialoga com a imagem. A descrição de Oswald tem como ponto de partida uma caricatura esboçada por Pedro Nava (documento registrado com o número 139) com anotações a respeito da aparência do autor. Tais dados estão arquivados em fichas que foram recortadas de cadernos de anotações de Nava adulto e trazem as seguintes informações: *Aspetto romano de OA durante o período de BH. A testa, o nariz, cabeça pequena, cara grande, mandíbula. Iconografia-ver.*

Figura 1: Desenho esboçado para compor o perfil de Oswald de Andrade.



Fonte: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB)

Percebe-se que a caricatura foi feita não apenas com a massa de lembranças do autor, mas também calcada em extensa iconografia. Uma das fichas usadas para a composição do personagem traz uma observação a respeito da provável idade de Oswald numa foto de arquivo: “Esse é o Oswald da década 30-40 – provavelmente cerca 35”. A referida ficha está registrada com o número 208:

Figura 2: Ficha arquivada por Nava para a descrição de Oswald de Andrade.



Fonte: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB)

A precisão do traço faz surgir, com nitidez, a figura do amigo. A adjetivação *cabeça pequena, cabelos abertos ao meio, fronte curta, nariz sinuoso, boca forte e ridente* capta os traços fisionômicos anteriormente fixados no desenho, fazendo-o saltar da condição pictórica para a de personagem. A frase: *queixo e pescoço e nuca de busto romano*, sem pausa entre os elementos, confirma a sugestão inicial, ou seja, uma aparência monárquica no seu todo. A experiência do médico não passa despercebida quando Pedro Nava observa o estado *possante* de Oswald, então na plenitude

de sua força. Pintor notável de retratos humanos, o escritor nos deixa, assim, um perfil inesquecível em meio à multidão de tipos que povoa sua obra.

Por outro lado, podemos também perceber em Pedro Nava um fascínio pelos lugares onde viveu ou que frequentou, como perfeitamente observa Aguiar num extenso estudo a respeito do espaço na obra do autor: “[...] é como se os ambientes fossem extensão do narrador de modo que em grande parte não podem ser vistos sem as marcas do homem que os experimentou” (Aguiar, 1988, p. 44). Nava retratava esses espaços em desenhos e plantas como se fosse um profissional da arquitetura registrando, literariamente, a geografia de sua cidade. Em Beira-Mar, as ações se passam em Belo Horizonte. Apesar de o título sugerir a cidade do Rio de Janeiro, Nava, a essa altura de seus relatos, ainda não chegara lá. O título foi uma sugestão de Lúcio Costa que numa conversa com o autor questionou se ele chegaria ao Rio, no livro que estava escrevendo. Diante da afirmativa, sentenciou: “Então vai se chamar Beira-Mar”. E Pedro Nava, numa entrevista concedida a Panichi (1984, p. 15), se justifica: “E o livro foi anunciado como Beira-Mar, ficou sendo Beira-Mar e eu não cheguei ao Rio, continuei a rodar pelo interior do Brasil”.

O primeiro capítulo do volume Beira-Mar inicia-se, justamente, no Bar do Ponto, um café inaugurado em 1907 e o mais famoso de Belo Horizonte. O estabelecimento extrapolou os seus limites passando a designar o polígono formado pelo cruzamento de Afonso Pena com Bahia – local onde termina também a ladeira de Tupis. Servia, então, como ponto de referência na cidade, tal a importância que representava para os moradores. Tudo girava em torno dele e as direções e endereços eram indicados a partir de sua localização. Os acontecimentos mais significativos passavam pelo Bar do Ponto. As notícias saíam do Bar do Ponto. Os encontros de amigos e encontros de obrigação eram realizados no Bar do Ponto, tudo devidamente registrado pelo autor. A despeito de remeter à ideia de “ponto de encontro”, a designação se justificava porque esse era o local da Estação dos Bondes, o que não invalida, de qualquer modo, a conotação primeira.

Podemos perceber que as representações do espaço são determinantes na obra naveana. A sua memória visual permite-lhe descer a minúcias como se os ambientes descritos fossem extensão do próprio narrador. Já no início do capítulo podemos acompanhá-lo explorando os limites do Bar do Ponto, apoiado num mapa feito de próprio punho e que retrata a Belo Horizonte dos anos 1920. Seguindo o mapa, podemos visualizar os espaços descritos pelo autor.

Figura 3: Mapa esboçado por Pedro Nava para a localização do Bar do Ponto .



A designação Bar do Ponto excedeu-se psicologicamente e passou a compreender todo um pequeno bairro não oficial, mas oficioso: o que se pode colocar dentro do círculo cujo centro seria o da praça e cujo raio cortasse as esquinas de Goiás, um pouco de Goitacases, o cruzamento de Tupis com Espírito Santo, que tornasse a Afonso Pena, descesse tamoios, entrasse no Parque defronte ao início do Viaduto Santa Teresa e voltasse à origem depois de reincursionar na espinha dorsal de Afonso Pena. Dentro deste círculo, tudo é Bar do Ponto (Nava, 1979, p. 04)

O leitor logo percebe que Pedro Nava só pode ter trabalhado tendo em mãos um minucioso levantamento de dados. Observador atento a quem não escapava nenhum detalhe, identifica e localiza todos os estabelecimentos que compunham o hexágono irregular que servia de referência aos habitantes de Belo Horizonte. Vale ressaltar que o autor está se referindo a uma distribuição geográfica de cinquenta anos passados, uma vez que Beira-Mar foi publicado em 1978. A memória privilegiada confere à pena do escritor imagens e impressões únicas de uma cidade, no plano literário, que valem como imagens registradas por uma câmera fotográfica. Nava percorre todo o trajeto seguindo uma geografia sentimental em contraposição à meramente física. Essa geografia tem o poder de fazer aflorar lugares hoje desaparecidos. Nela há muitos elementos que podem ser recuperados ao sabor da narrativa do memorialista, como se pode perceber:

[...] olhava os altos de Tupis onde começava o céu, quando acabava a rua. A esquina do seu Artur Haas. Dali quem atravessa Bahia, pisa no trecho mais importante de Belo Horizonte. As lajes de Afonso Pena que vão desse canto ao de Tupis. Nela se abriam as portas de três instituições. Eram [...] a Sapataria Central [...], a Papelaria e Livraria de Oliveira & Costa [...], finalmente o café, o nosso Bar do Ponto (Nava, 1979, p. 05).

Os roteiros sobre o Bar do Ponto fornecem um mapa multidimensional em que podem ser visualizadas as ruas, as casas e os estabelecimentos comerciais, mesmo sem se ter tido acesso aos documentos arquivados pelo autor. Tais documentos nos revelam a presença de várias linguagens que se entrecruzam na realização da obra. Uma percepção visual, como o mapa utilizado para a descrição, se transforma em palavras num movimento intersemiótico o que nos faz ver que um signo só será assim considerado se exprimir ideias e provocar na mente, de quem o percebe, uma atitude interpretativa.

Nava continua mostrando os limites estabelecidos pelo círculo imaginário do Grande Bar do Ponto e esclarecendo como se deveria fazer para atingi-los. Descendo a Rua da Bahia, renteando o triângulo ocupado pelo Correio antigo, alcançava-se o viaduto Santa Teresa. Depois de Bahia, continuando a circundar os Correios, entrava-se em Tamoios. À frente do triângulo passava a Avenida Afonso Pena por onde se entrava na repartição postal e “caía-se na doçura luz do hall, tamisada pelas imensas claraboias” (p. 07).

Do ponto mais largo entre Espírito Santo e Tamoios podia-se contemplar, dum lado, o Templo Protestante e do outro, a Matriz de São José, com suas três torres que se destacavam no céu, outrora livre. “Hoje ela encolheu, perdeu altura, esmagada pela paliçada de arranha-céus construída nas suas costas” (p. 07).

Outro itinerário para se alcançar as lindes do Bar do Ponto era subir Tupis. Do lado esquerdo, virando a esquina, ficava o Hotel Globo cujas dependências ocupavam o andar superior ficando o inferior distribuído entre a Sapataria Central, o Oliveira & Costa, o Café Bar do Ponto e a loja do Giacomo Aluotto. Logo depois da porta do hotel, vinha a Farmácia de onde Nava pôde assistir, certa feita, a uma passagem que o marcou para sempre.

Um grupo de rapazes, acompanhado por duas prostitutas, num tempo anterior à fiscalização dos tóxicos, parou no estabelecimento para se abastecer dos ditos e “[...] chispavam por baixo dos figos, demandando a estrada subúrbio com seu luar de prata e a nevasca das prises geladas. Tempo aquele...” (p. 08). Na outra esquina da Rua Tupis ficava a Joalheria Diamantina. A seguir, na esquina de Tupis com Espírito Santo, a casa de Seu Roberto Corrieri em cujos jardins o autor se escondeu da polícia “[...] num dia de motim, queima de bondes e de estudantes corridos pela cavalaria” (p. 08). Virando à esquerda em Tupis e continuando o círculo imaginário, alcançava-se a Rua Goitacases.

Continuando, cortava-se Bahia, o Teatro Municipal e os terrenos baldios de sua retaguarda para reatransversar Afonso Pena, entrar no Parque e dele sair em cima do Viaduto Santa Teresa. Mais alguns metros de subida, e novamente alcançava-se a esquina de Seu Artur Haas para “[...] pisar solo sagrado: o quarteirão de Bahia que vai do Bar do Ponto propriamente dito até às esquinas fronteiras de Goiás e Goitacases” (p. 09).

Constata-se, segundo Aguiar (1998, p. 45), que “[...] o espaço torna-se, assim, elemento da psicologia do homem que narra, por estar profundamente relacionado com as suas experiências”. Quem conhece a alma dos homens, penetra também a alma urbana e o escritor, pelo profundo envolvimento com a alma humana, é um grande revelador da cidade. Dessa geografia sentimental retira o autor as suas raízes e é ela que o faz pertencer verdadeiramente aos lugares aos quais se reporta, por mais descaracterizados ou mesmo desaparecidos que estejam.

Não é sem razão que Pedro Nava foi eleito Presidente do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Rio de Janeiro, cidade onde se estabeleceu na década de 1930 para exercer a Medicina. Dedicou ao Rio, nas páginas de seus livros, o mesmo amor declarado a Minas e o bairro da Glória – o largo, a rua, as transversais, as fronteiras da Lapa – já não podem ser dissociadas da figura, da pessoa, dos gestos e da voz evocativa de Pedro Nava.

Percebe-se, então, que a utilização da imagem funciona como um suporte que estrutura a escrita, recurso este largamente empregado pelo autor na construção de sua obra. Observa-se, aqui, os índices visíveis de um material acumulado que tem por objetivo não apenas reviver os fatos ou trazê-los à consciência, mas o seu emprego na escritura em movimento. No decorrer desse processo, forma e conteúdo

aparecem em relação de interdependência, pois a concretude do desenho esboçado pelo autor, segundo Salles (1998, p.73), “[...] está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo”. É sob essa perspectiva que a imagem se presta, assim, como ponto de partida para a descrição com palavras.

O pensamento de Pedro Nava é notadamente visual, pois em muitas passagens as ideias se desenvolvem tendo como ponto de partida uma imagem. Essa tem a capacidade de condensar informações importantes que sofrerão expansão no decorrer da escritura. A farta documentação utilizada pelo autor para compor a sua obra nos permitem compreender a diferença funcional e a relação entre os vários documentos arquivados no desenvolvimento de seu trabalho criativo. A diversidade de operações nos mostra, com clareza, não apenas o que se transforma em obra, mas como a transformação aconteceu na concretização do projeto poético do escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Usp / FAPESP, 1998.

FARIAS, Marcelo José Oliveira de. Dinâmicas comunicacionais no design de produto: características e construção da linguagem a partir de painéis visuais e semânticos. In: ROMANELLI, S. (Org.). *Compêndio de crítica genética: américa latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015.

NAVA, Pedro. *Beira-mar: memórias* 4. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.

PANICHI, Edina. *Pedro Nava*. Folha de Londrina. Londrina, 12 abr. 1984. Caderno 2, p. 15.

ROMANELLI, Sérgio. Um compêndio da crítica genética na américa do sul: história, pesquisa e perspectiva. In: ROMANELLI, S. (Org.). *Compêndio de crítica genética: américa latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*: São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.