



5. INFORMAÇÃO ESTÉTICA: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE FORMAS NA CRIAÇÃO

EDINA REGINA P. PANICHI
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Ao longo das memórias que escreveu, Pedro Nava tratou de um arsenal de assuntos. Para 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, etc. 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 fichários e de cadernos de anotações, instrumentos que davam suporte para a execução do que ele chamava de 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 noutra boneco. A fonte principal do trabalho literário de Pedro Nava é ele mesmo, ou seja, sua capacidade de operacionalizar criativamente a própria memória. Contudo, esta 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. A todo o momento, a obra naveana alterna conhecimentos eruditos, fruto de muitas leituras, com casos colhidos do anedotário familiar ou rememorados dos muitos ambientes que o autor freqüentou. Seu estilo, intensamente mesclado, pode ser descrito por pares antitéticos tais como: coloquial e erudito, cômico e sério, grotesco e lírico. Somente essa mistura de níveis daria mesmo conta de um narrador que descreve com talento, as virtualidades estéticas de um objeto, de um ambiente ou paisagem, que esmiúça, com precisão, os traços de seus personagens. Enfocaremos, aqui, alguns processos de que o autor lança mão para a elaboração de seus textos.

INFLUÊNCIA DA MEDICINA

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.

Ao descrever um banco de trem, somente a um médico poderia ocorrer a imagem, abaixo registrada, para exprimir a ruptura do estofamento:

O banco de palhinha suja, fronteiro ao meu, no vagão, ostentava um rasgo feito a canivete, por

onde bernava o forro claro do acolchoado. (Chão de Ferro, p. 149)

O uso personalíssimo que o autor faz da forma verbal dá uma noção clara daquilo que ele quer transmitir, pois percebe-se que há um estufamento do forro, análogo ao quadro clínico resultante da sugerida enfermidade. O autor estabelece, aí, uma associação. Construir de forma criativa significa combinar aquilo que se conhece com elementos originados de outras áreas de experiência. São idéias inertes que passam a ser ativadas. Não se trata, simplesmente, de juntá-las àquelas que já se possui, mas de buscar padrões novos e originais. “Um ato ou uma idéia é criador não apenas por ser novo, mas também porque consegue algo adequado a uma dada situação.” (Kneller, 1999:18)

Ao lembrar um colega de escola cujas principais características eram a alegria e a boa convivência, aplica-lhe adjetivos de emprego científico cujo conteúdo semântico são esclarecedores e justificam a boa acolhida do rapaz no seu grupo:

(...) era duma alegria contagiosa e possuía um riso epidêmico. (Chão de Ferro, p. 153)

Já um estudante que não tinha nenhuma pressa em se formar é assim referido:

Era estudante crônico de Engenharia e não se rematriculava há anos. (Beira-Mar, p. 208)

Habitado a empregar termos científicos, por força da profissão, o autor não hesita em cunhar um novo vocábulo para fornecer o diagnóstico de um paciente que, sem apresentar sintomas, não conseguiu sobreviver, apesar do esforço dos médicos para descobrir-lhe a doença:

Um encencoma tinha dado entrada na enfermaria. (Galo-das-Trevas, p. 398)

Observa-se que o termo foi bem aplicado uma vez que resume exatamente a situação. O paciente, ao dar entrada ao hospital, já se encontrava num estado de semi-inconsciência, ou seja, num processo de pré-coma. Sem sintomas decisivos para um diagnóstico, representava uma “encrenca” para os médicos, numa época sem laboratórios ou raios X. A medicina foi em Nava, um de seus mais importantes elementos de apropriação instrumental da realidade. Pichon-Rivière (2000:158) entende como apropriação instrumental da realidade a capacidade de inventar, imaginar, sentir, organizar, a ponto de obter capacidade de lidar com multiplicidade de elementos e com o universo do complexo.

A surpresa da tonalidade, na passagem abaixo, fica por conta da visão estética do autor, transferindo para a cor um tom análogo ao que resulta quando de uma batida muito forte, seja no braço, perna ou qualquer parte do corpo:

Sua sala de visitas era forrada com papel dum roscó escuro de esquimose (...). (Galo-das-Trevas, p. 316)

São duas situações que contêm elementos de similaridade. Por esse motivo, elementos que podem figurar juntos têm potencial de produzir valiosos efeitos comunicacionais. Os elementos de semelhança funcionam, assim, como valor expressivo da mesma idéia.

CONHECIMENTO DAS ARTES PLÁSTICAS

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 toda a sua escrita, chegam a impressionar. Ao falar de uma de suas paixões da juventude, o autor alia a seus dotes artísticos o poder de descrever a amada como se esta fosse uma obra de arte, dotada de características únicas que faziam dela um modelo de descrição estética. Baseia a sua descrição em gravuras arquivadas que estampavam Vênus, Afrodite e Madalena Strozi. Já o registro do contorno físico da moça levou o autor à cunhagem de uma representação mais adequada que a anteriormente concebida, como se pode comprovar numa anotação que recebeu o número 98:

vaselíneo

preferi criar anforilíneo

Pedro Nava tem presente, em sua consciência, a forma perfeita da amada. Tal imagem, através de um signo aperfeiçoado, demonstra, claramente, que todo pensamento é tradução de outro pensamento. Percebe-se que o autor dialoga consigo mesmo corroborando que a nova forma resultou da tradução de um pensamento em outro, para o qual este pensamento decorrente funciona como interpretante.

Ao se traduzir em outros signos, objetiva-se superar a forma original em termos informativos, acrescentando-lhe significados implícitos que só o criador é capaz de perceber. Assim, o texto de partida e o texto de chegada se complementam em suas intenções comunicativas como se pode comprovar:

Como lembro sua figura sempre a mesma e sempre sucessiva. Falei antes de seu pescoço firme, um pouco forte. Não acabo outra expressão. Era realmente o segmento que convinha àquela densa compacta e delicada - moldada com o decisivo, a densidade, o ritmo, a proporção, o anforilíneo da Vênus Cirenaica do Museu Nacional Romano. Esta não tem nem a cabeça nem os membros superiores mas para compor por inteiro a linha divina de Leopoldina, eu ia buscar para ela o que lhe faltava, no galbo, no envasamento, no requinte de acabamento das terminações dos braços, antebraços, mãos, dedos, falanges da Afrodite com Eros e Pã do Museu Nacional de Atenas. Corria mais galerias, achava na Borghese e trazia para completá-la, a cabeça em que Raphaelo Sanzio iluminava a face divina de Madalena Strozi. (Beira-Mar, p. 67)

Os conhecimentos devem estar interligados e devem ser aproveitados. Quando estes não estão à mão, devem ser buscados para seu aproveitamento. A pesquisa em Pedro Nava mostra bem essa preocupação. “A questão não é que cada um perca a sua competência, mas que cada um a desenvolva o suficiente para articulá-la a outras competências que, ligadas em cadeia, formariam um círculo completo e dinâmico, o anel do conhecimento do conhecimento” (Morin, 2000:69).

Ao descrever as aulas teóricas de Anatomia nas quais era utilizado um cadáver suspenso por uma estrutura metálica, Nava associa aquela imagem às gravuras clássicas dos livros de Medicina:

O Lódi ali, manuseando aquele cadáver levantado - lembrava as grandes gravuras clássicas em que os escalpelamentos eram procedidos em corpos pendurados como estão os do frontispício da Anatomie der wterlich deelen van her Menschlik Michaelen Dienande - de Jacob van der Gracht; do Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie - de Gamelin. E mais os das Tavole anatomiche annesse agli elementi di anatomia - de Bertinatti; o das gravuras de Hogarth, na série dos Fours stages of cruelty, na cena da dissecação do condenado à morte; o retrato de Vesalio, por Esteban Calcar - Vesalio trabalhando os músculos do antebraço dum macabeu içado como mostrado no De Humani Corporis Fabrica. Quando folheei essas preciosidades nas bibliotecas das Faculdades de Paris, Buenos Aires, da Universidade de Coimbra, da Ambrosiana e do Museu Britânico - lembrava sempre nosso morto alegórico e nosso mestre

vivíssimo - estourando saúde por todos os poros. (Beira-Mar, pp.76-77)

As aulas de dissecação de cadáveres eram orientadas por livro que trazia desenhos fabulosos dos músculos a serem analisados. Ao narrar a decepção que acometia os estudantes ao se depararem com a situação dos corpos que recebiam para estudo, o autor constrói uma técnica para abordagem da realidade, baseando-se em gravuras que havia armazenado para futura utilização:

Era preciso esforço para aproximar o que víamos da musculatura de deuses e deusas que aqueles artistas tinham posto no trabalho do mestre de Lyon. Para encontrar músculos e forros conjuntivos iguais aos daquelas gravuras tínhamos de ter esfolados vivos o David de Miguel Ângelo, o Perseu de Canova, os Pugilistas de Canova, o Hércules Farnese, o Hércules castigando Diomedes, o corpo relutante do Laocoonte, o Efebo de Subiaco, o dorso de Paulina Bonaparte do Museu Borgheze, as coxas da Vênus Agachada do Vaticano, os peitos da Sabina de Gianbologna, os ventres retesos, os seios empinados e a bunda eloqüente do Torso de Maillol. Todos esses complementos em os achava nos álbuns que me emprestava o Aníbal Machado que, sem querer, foi um dos meus instrutores de Anatomia Artística. (Beira-Mar, p. 94)

Pedro Nava tornou-se médico reumatologista grandemente motivado por sua admiração pela anatomia do corpo humano. Daí seu interesse por pinturas e esculturas que a retratam em manifestação estética.

O DESENHO COMO RECURSO DE MEMÓRIA

Os processos perceptivos sofrem variações no que diz respeito à apreensão dos fenômenos que se lhes impõem. Pode-se perceber em Pedro Nava uma relação visual com o mundo. A utilização do desenho como recurso de memória, gravuras e pinturas como suporte para descrições, o esboço de plantas para melhor visualização de certas situações, são os instrumentos de que lança mão para transfigurar o mundo observado. Esta operação pode ser associada à habilidade de trabalhar com linguagens. A proposta deste estudo é valorizar esta etapa e considerá-la parte do processo de construção. Não se costuma efetuar esse tipo de correlação. Portanto, o que se afirma é que quando se está trabalhando nesta etapa de um texto, ele está em construção embora assim não pareça a seu autor. Costuma-se pensar que o texto somente pode ser considerado como tal se já estiver na forma lingüística. Não há o hábito de pensar nas formas que antecedem a essa forma final como parte essencial do texto. Os recentes estudos da Crítica Genética vieram preencher esta lacuna dando destaque ao ato criador e ao acompanhamento do percurso criativo responsável pela criação da obra. Para descrever a sede que abrigava o Diário de Minas, órgão oficial do Partido Republicano Mineiro, Nava esboça uma planta do local rememorando, através do desenho, o casarão dos idos de 1924.

O texto resultante é o que segue:

Era um casarão de dois andares, pintado de vermelho. Entrava-se por Babia no que deveria ter sido o fundo do prédio antes de sua adaptação às necessidades da redação. Dava-se num vestíbulo, na escada para o pavimento superior que eu nunca soube se era casa de família, dalgum vigia, ou a própria sede da famosa Tarasca. Talvez fosse tudo isso e a direção do jornal também. Seguiu-se enfiada de cómodos uns abrindo nos outros que eram as salas dos redatores e dos revisores. Deles desciam escadas para as oficinas de impressão cujo chão cimentado ficava abaixo do nível da rua. Parece que tinham tirado o assoalho para as máquinas se apoiarem melhor e mais diretamente. Logo que se entrava era aquele barulho de impressão, o cheiro de

tinta, misturado ao do tabaco, a luz crua descendo de lâmpadas nuas. Funcionários e visitas iam se abançando, os primeiros acostumados a escrever artigos, corrigi-los, rever provas conversando e sem se perturbarem com as interrupções nem com a barulhada de locomotiva que subia das tipográficas. E começava a prosa até quando todos saíam para os ventos da noite fria deixando o jornal pronto para o dia seguinte. Horácio Guimarães (filho de Bernardo) era grisalho como seus ternos cinza, sempre apurados. Muito calado, muito cortês, ouvia mais que falava. Ficava à sua mesa, intervinha raramente nos debates e era a antítese do seu vis-à-vis, o Carneiro, muito moreno, cabelos revoltos, muito expansivo, que chegava sempre às dez horas, dez e pouco, furioso com os xeque-mates que lhe aplicava ao xadrez o Coronel Drexler, no Clube Belo Horizonte. (...) Os outros ficavam de mesa em mesa, palestrando e ora um ora outro dirigia-se a um patamar da sala de jantar — patamar sem grades, que descia por cinco ou seis degraus para o matagal em que virava o terreiro da casa. Dali, da escuridão, mijava longamente, olhando por entre as árvores a sala de jantar cheia de moças da casa vizinha. Havia uma privada, havia. Mas era no fundo do lote, sem luz. Ninguém se dava ao trabalho de encher a barra das calças de carrapicho, só para ir verter. Fazia dali mesmo e com a gratificação de penetrar as belezas do lado. Esse local passou para nossa literatura de ficção e é o da cena final do “dilúvio de urina” que termina o conto de João Alphonsus “O homem na sombra ou a sombra no homem”. Essa redação e aqueles redatores do Diário de Minas foram eternizados nas páginas do mestre do conto brasileiro. (Beira-Mar, p. 164)

Ao acompanhar a descrição, constata-se que o risco de engano fora eliminado com o desenho. Nenhum detalhe se perdeu. O interesse de estudo está nas vantagens do procedimento. Construir uma descrição é muitas vezes uma operação dependente da habilidade de recuperar. O que não se costuma ter em mente, no entanto, é que um desenho recupera e essa não deixa de ser uma forma de armazenamento. Trazer de volta um conjunto de imagens significa produzir uma conjugação entre linguagem e pensamento. Um desenho tem valor de similaridade. No desenhar a planta, há um momento de construção icônica. O que vai escrito como complementação e o que é transposto para a página são uma operação de tradução.

Pode-se tentar pressupor que um déficit no processo associativo pode inibir a capacidade de construção cognitivo-discursiva e talvez seja o responsável pela sensação de incapacidade de expressar-se em suas várias modalidades. Efetuar associações requer o concurso preliminar da similaridade, como se percebe, com clareza, na escrita de Pedro Nava. O procedimento de armazenar informações por meio de desenhos e anotações comprova a eficácia do registro de imagens como recurso de memória e sobretudo como mapeamento prévio a um movimento de escrita. Um arquivo preservado é um estoque de formas que por si mesmas já são traduções preliminares da realidade. Em seu conjunto, essas formas traçam o mapa do raciocínio seguido pelo autor e revelam tudo o que é necessário para que se possa chegar ao resultado a ser enviado para publicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- KNELLER, George. Arte e ciência da criatividade (trad. J. Reis). São Paulo: Ibrasa, 1999
- MORIN, Edgar. A Epistemologia da Complexidade. Em: Morin, Edgar & LE MOIGNE, Jean-Louis. A inteligência da complexidade (trad. Nurimar Maria Falci). São Paulo: Peirópolis, 2000.
- NAVA, Pedro. Chão de Ferro: memórias 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. Beira-Mar: memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. Galo-das-Trevas: memórias 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- PICHÓN-RIVIÈRE, Enrique. O processo grupal (trad. Marco Aurélio Fernandes Velloso). São Paulo: Martins Fontes, 2000.