



Íkala, revista de lenguaje y cultura

ISSN: 0123-3432

revistaikala@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Pugas Panichi, Edina Regina; Contani, Miguel Luiz

A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do
texto em Pedro Nava

Íkala, revista de lenguaje y cultura, vol. 12, núm. 18, enero-diciembre, 2007, pp. 145-161

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255020488006>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Autopórtret (detalle 1)
Grabado, 12 x 11 cm

A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem relevância e destaque na construção do texto em Pedro Nava^{*1}

Edina Regina Pugas Panichi**
Miguel Luiz Contani***

O presente artigo mostra como, na construção do texto do memorialista brasileiro Pedro Nava, as palavras e as expressões elevam o padrão composicional pela característica de visualidade nelas imprimida. O método de análise foi extraído do conceito de *informatividade conforme* descrito por Beaugrande e Dressler, e do conceito semiótico de *ícone*. Os resultados permitem afirmar que há uma relação entre a informatividade proveniente de associações por similaridade e uma relação de visualidade da palavra com o mundo que influencia na construção do texto, conferindo-lhe maior grau de expressividade e valor estético.

Palavras-chave: construção textual, informatividade, similaridade, ícone, processo de criação, morte

El presente artículo muestra cómo, en la construcción del texto del memorialista brasileño Pedro Nava, las palabras y las expresiones elevan el nivel compositivo, debido a la característica de *visualidad* que el autor les hace comportar. El método de análisis derivó del concepto de *informatividad conforme*, descrito por Beaugrande y Dressler, y del concepto semiótico de *ícono*. Los resultados permiten afirmar que existe una relación entre la informatividad proveniente de asociaciones por similaridad y una relación de visualidad que el autor establece entre la palabra con el mundo que influencia la construcción del texto, proporcionándole así mayor grado de expresividad y valor estético.

Palabras-clave: construcción textual, informatividad, similaridad, ícono, proceso de creación, muerte

This article explains how, in the text construction by Brazilian memoirs writer Pedro Nava, words and expressions contribute to upgrading writing due to the level of visual background they produce. The method for analysis was derived from the concept of informativity as stated by Beaugrande and Dressler, and from the semiotic concept of icon. Results show that there is a correlation between informativity coming from associations through similarity and a visual relationship within the universe of the word, which influences the way the text is constructed and firmly improves in meaning and aesthetic.

Key words: text construction, informativity, similarity, icon, creative process, death

* Recibido: 10-04-07 / Aceptado: 23-05-07

1 Este artículo hace parte del proyecto de investigación Informação estética – relação visual com o mundo e processos de construção de formas na criação realizado en la Universidade Estadual de Londrina – Brasil.

1. INTRODUÇÃO

Ao completar-se o centenário de nascimento de Pedro Nava, em 2003, um significativo conjunto de homenagens lhe vem sendo prestado desde então, e o fato mais marcante foi a reedição de sua obra, reconhecida como legado da mais alta importância para o conhecimento da história literária e sociopolítica do Brasil. Vale lembrar que, nas mãos de Pedro Nava, qualquer papel, carta, documento, fotografia, servia de ponto de partida para a recriação do passado. Essa recriação era produto da intuição artística do escritor que, ao reconstituir uma época ou um ambiente, a partir da documentação e do material compilado, o fazia de modo notável e com extrema originalidade. Já de início, estabelece uma relação visual com o mundo ao construir arquivos para compor sua obra. A utilização do desenho como recurso de memória, gravuras e pinturas como suporte para descrição, o esboço de diagramas para melhor visualização de certas situações, são os instrumentos de que lança mão para transfigurar o mundo observado. Esta operação pode ser associada ao que aqui se designa como *manejo de formas*.

Identificar os fatores que tornam relevante um material textual, tanto na composição quanto no momento da leitura, bem como os elementos o fazem criativo, singular, e de valor esteticamente mais elevado – é o problema que dá base à investigação conduzida neste estudo. Busca-se resposta para a sensação de que nem sempre se constrói algo de bom gosto num texto – e também porque é difícil, em grande número de situações, fugir do lugar-comum e evitar clichês.

A resposta está presente na competência de manejar formas, e os arquivos do memorialista em estudo contêm as pistas para solução dessas questões. O material reunido é de incalculável riqueza e diversificação, tendo sido constituído para dar suporte à escritura de suas obras. Preservados após a publicação de cada livro, os registros deixam evidente que uma escritura com tamanho grau de elaboração provinha de um complexo trabalho realizado com antecedência, para que as informações se alinhassem, ganhassem corpo, se transformassem, se tornassem aptas a comunicar.

Os autores desta investigação tiveram acesso a esses documentos e vêm realizando estudos, mais recentemente, no projeto de pesquisa intitulado *Informação estética*

– *relação visual com o mundo e processos de construção de formas na criação*, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina – Brasil. Os resultados preliminares foram apresentados no V Seminário de Estudos sobre Linguagem e Significação – Selissigno - na mesma universidade em agosto de 2006.

A metodologia de análise dos dados foi desenvolvida no interior do referido projeto e recebeu o nome de *manejo de formas*. Consiste em acompanhar pistas deixadas pelo autor desde que transporta uma imagem para um esquema ou para um diagrama que mais tarde se transformarão num texto em que as palavras e expressões serão portadoras de um conteúdo visual (de natureza icônica). O manejo de formas é identificado para quatro elementos, em particular: a influência da medicina, o conhecimento de artes plásticas, a influência de Proust e o enfrentamento da morte. O manejo de formas, no método aqui descrito, pode ocorrer por: *alegoria* que tem por base uma comparação; *diálogo intertextual* que o autor “importa” para seu texto contribuição de outros escritores; *emprego de maiúsculas*, e *emprego de minúsculas* – nestas duas últimas o manejo comparece “como destaque” visual ao longo da escrita. A base teórica provém do conceito de informatividade (Beaugrande; Drexler, 1997, p. 201) e do conceito semiótico de ícone. A hipótese de trabalho é de que o exame das condutas desse processo na criação textual tem a capacidade de enriquecer as competências na escrita de textos.

Este artigo contém, em sua primeira parte, intitulada “O valor de estudar Pedro Nava” dados a respeito do autor e de como se situa no panorama literário brasileiro. Em seguida, é discutido o conceito de informatividade (Beaugrande; Dressler, 1997, p. 201), por meio da referência informatividade de primeira, segunda e terceira ordem. O conceito semiótico de ícone explica, na parte seguinte, as inferências por similaridade que darão maior consistência à noção de manejo de formas por alegoria e diálogo intertextual. Os espaços posteriores são reservados para a discussão sobre o que torna um texto especial e de expressão bem-acabada, momento em que se focalizam as respostas buscadas e definidas no problema de pesquisa.

2. O VALOR DE ESTUDAR PEDRO NAVA

Médico por formação, o autor relatava sua convivência social, seu trabalho em medicina, as reuniões literárias de que participava, personalidades com quem se

relacionou, locais onde viveu e trabalhou, viagens que realizou. Num ambiente de grande diversidade cultural como o brasileiro, figuram, no mesmo espaço, elementos díspares compondo uma rede infinita de possibilidades. Nessas condições, a mais importante revelação na obra de Pedro Nava – que teve sua carreira de escritor projetada no início dos anos 1970, quando já ultrapassava a faixa dos 60 anos de idade – é a de que ele não só valorizava a (re)educação do olhar, mas também conseguia instrumentalizar, com sucesso, os recursos para enxergar, por ângulos especiais, os objetos e as pessoas que o cercavam.

Segundo o próprio autor, dois mecanismos se conjugam nessa recuperação do passado: o da memória involuntária pela qual o passado surge de forma repentina e absoluta, e o da memória provocada, que se esforça por reconstituir todos os pormenores do vivido em outras épocas. (Nava, 1983, p. 345). Pedro Nava, em suas memórias, aparece apenas como narrador dos fatos de que foi testemunha, procurando valorizá-los literariamente. E foi como testemunha que depôs, falando muito mais das pessoas que conheceu e com quem conviveu do que de si próprio.

Para Nava (1975), a memória é algo que fica entre a realidade e a ficção. “Não ficção no sentido da invencionice pura, mentira gratuita. Mas a ficção feita com a massa de lembranças elaboradas, logo com a experiência artística e pessoal do autor.” Ainda segundo suas próprias palavras (Nava, 1983a), “o memorialista é forma anfíbia de historiador e ficcionista e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação. Transfigurar, explicar, interpretar o acontecimento é que é arte do memorialista.” Para o autor (1972) “escrever memórias é como mergulhar e voltar à tona - ou é como estar se afogando e subir à tona tantas vezes quantas nos ajude a memória.”

Ao longo das memórias que escreveu, Pedro Nava tratou de um arsenal de assuntos. Para dar conta de um material assim tão vasto e multifacetado, era preciso ter grande habilidade, tanto a literária quanto a de organizar arquivos. O leitor logo percebe que Nava só pode ter trabalhado tendo ao alcance das mãos, um arquivo considerável. Ele mesmo o construiu: 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.

A todo o momento, a obra naveana alterna conhecimentos eruditos (informatividade de terceira ordem, como se verá adiante), 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 voluptuoso que descreve, com talento, as virtualidades estéticas de um objeto, de um ambiente ou paisagem, que esmiúça, com precisão, os traços de seus personagens.

Os longos anos dedicados à Medicina foram decisivos para o amadurecimento do estilo como autor de memórias. 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.

Embora se dedicasse à carreira médica, 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. 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. A necessidade do autor de compor personagens a partir de traços riscados no papel é herança de sua formação médica e da experiência com o desenho.

3. INFORMATIVIDADE DE PRIMEIRA, SEGUNDA E TERCEIRA ORDEM

Quando um conteúdo (tanto no assunto quanto nas palavras escolhidas para expressá-lo) é trivial, tende a produzir o que se designa informatividade de primeira ordem. (Breaugrande; Dressler, 1997, p. 207). Neste caso, o material gerado é óbvio e desinteressante. A atenção que provoca é mínima.

A informatividade de primeira ordem está presente na vida cotidiana e representa os materiais de alto grau de previsibilidade. Quando um conjunto de ocorrências é raro, produz informatividade designada de terceira ordem. Um exemplo seria o caso de um texto técnico com grande concentração de nomenclatura, correlações, cálculos, quando lido por leigos sem domínio dessa terminologia. O texto se torna altamente informativo e de difícil (ou impossível) compreensão.

Um material com informatividade de primeira ordem é elementar, ao passo que um material com informatividade de terceira ordem é complexo. O primeiro pode ser considerado ingênuo, tolo, e o último, inatingível. O fenômeno costuma acontecer em redações escolares, em que o aluno consegue apenas trabalhar com essa ordem (elementar) de informatividade.

Da teoria da informação, vem o pressuposto de que quando um código é excessivamente previsível, não provoca atenção. Quanto mais escassa e rara for uma expressão, mais surpreendente é seu efeito, e maior a sua capacidade de produzir originalidade e atrair atenção. Cabe, então, pensar no que de fato reside a natureza daquilo que é capaz de despertar a atenção do leitor. A imagem, esteja ela no desenho, na fotografia, no filme, numa pintura, numa escultura, ou mesmo, na cabeça de alguém, cumpre uma especial função informativa. Probabilidade de ocorrência de informação e quantidade de informação determinam o maior ou menor grau de surpresa. Elementos com alta probabilidade de ocorrência são lugares-comuns que acabam por receber limitada importância: o leitor não os enxerga. Quando um conteúdo é composto de ocorrências incomuns (a um determinado repertório) coloca pressão na necessidade de buscar comparações, efetuar alinhamentos por similaridade, repetir traços comuns que podem tanto motivar a persistir na leitura como influir positivamente na captura da atenção.

Há, portanto, a necessidade de uma operação no sentido de “elevar” o material de informatividade de primeira ordem e “baixar” o material contendo informatividade de terceira ordem. Com isso se estará construindo a informatividade de segunda ordem, e nela é que serão encontradas composições originais, singulares e criativas. Elas conterão os fatores de redundância provenientes da informatividade

de primeira ordem (que ajudam na compreensão) e os elementos incomuns, mais herméticos, sofisticados da informatividade de terceira ordem. O segundo nível de informatividade representa um compromisso equilibrado com as expectativas do produtor e do receptor do texto. “Los productores textuales pueden proyectar una secuenciación planificada de expectativas, con el objetivo de elevar el interés del texto (...); el control del texto ejercido por la informatividad es un factor muy importante tanto en la configuración interna como externa de los textos.” (Braugrande; Dressler, 1997, p. 224) Essas transposições são efetuadas por Pedro Nava com extrema habilidade, resultando em páginas da mais admirável beleza.

4. INFERÊNCIAS POR SIMILARIDADE

Os conceitos de semiótica são vastos e dentre eles se podem destacar as inferências associativas. Elas são particularmente importantes para o método de análise aqui adotado. Valente e Brossó (1999) estudam a abordagem de Charles S. Peirce e lembram que, para esse filósofo, a inferência por contigüidade significa que quando uma idéia é familiar como parte de um sistema de idéias, tem a capacidade de trazer todo o sistema à mente. No interior desse sistema emergido na mente, uma determinada idéia pode receber destaque e vir a ser pensada de modo isolado. A inferência por similaridade, por seu turno, acontece por alguma propriedade oculta da mente que coloca, lado a lado, duas idéias que se têm por semelhantes.

Tanto as inferências por contigüidade como as inferências por similaridade implicam uma idéia de conjunto. Na inferência por contigüidade, o sistema provém da experiência, ao passo que na inferência por similaridade, tem origem em operações mentais. A conexão experimental originada da associação por contigüidade é o mais elementar dos raciocínios. “A conexão por semelhança com o real implica maior grau de autoconsciência (conhecimento de nós próprios, de nosso eu, para Peirce). Envolve algo assim como uma constante atenção para com qualidades enquanto tais.” (Valente; Brossó, 1999, p.98) Aqui se parte do ponto de vista de que o memorialista Pedro Nava, em seus

materiais produzia esse tipo de conexão, o que resultava em expressões de maior teor expressivo.

Para Peirce, o único tipo de pensamento que pode dar a conhecer-se é o pensamento “dentro de signos”. (Valente; Brosso, 1999, p.98) Pensamento que não se pode conhecer não existe. Pelo fato de ser signo, todo pensamento deve dirigir-se a outro, ser interpretado em outro – e isso requer tempo; não pode acontecer no mesmo instante, porque processa signos. Entra neste ponto, o conceito de ícone que é um signo que guarda similaridade com o real. É um tipo de similaridade pura. Por essa característica, pode vir a ser convencional no modo de representação e abranger não só a aparência do real, mas representar diagramas e metáforas. Por um lado, as imagens representam as similaridades com o real numa relação diádica, ao passo que um diagrama requer relações de analogia em seus componentes. As metáforas representam a similaridade por meio de paralelismo entre dois elementos. (Valente; Brosso, 1999, p.99)

Peirce insistia que a única forma de comunicar diretamente uma idéia é por intermédio de um ícone, o mesmo valendo para o modo indireto. (Valente; Brosso, 1999, p.99) O trabalho de Pedro Nava era intensamente icônico, como se verá mais adiante. “Toda asserção requer um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones” (Valente; Brosso, 1999, p.98) O diagrama é um exemplo, mesmo considerando o fato de que não há semelhança dele com um objeto, mas analogia entre suas partes. Considera-se do mesmo modo, uma fórmula constituída por regras de comutação, associação e distribuição de signos.

5. TORNAR ESPECIAL

O princípio do manejo de formas foi cunhado pelo mencionado projeto e inspirado nos procedimentos descobertos nos arquivos de Pedro Nava. São estabelecidos três elementos interligados que se definem como *referência, recurso e expressão*. a) Referência significa uma escolha verbal a ser tornada especial; b) recurso – elemento com o qual o autor empregará um procedimento que pode ser alegoria, diálogo intertextual, emprego de iniciais maiúsculas, escrita em minúsculas; c) expressão – momento em que o autor concebe uma forma enriquecida para inserir em seu texto.

A alegoria é um procedimento que funciona por similaridade. O diálogo intertextual coloca lado a lado o autor com outras obras. O material é trabalhado de terceira para segunda ordem, compondo um modo especial. 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 do funcionamento da memória individual e utilizava conscientemente as possibilidades de manifestação da lembrança para causar um efeito literário. Daí obter o leitor, por meio do texto naveano, 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 imprime, ao texto, forte teor artístico.

Seus escritores prediletos eram ambos memorialistas: Marcel Proust e Saint Simon. Suas memórias estão repletas de citações proustianas, e vários dos procedimentos de buscar as lembranças, já utilizados por Proust em seu romance autobiográfico, foram retomados 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 o personagem proustiano ligar o cheiro sentido em certo instante da vida adulta aos bolinhos que comia quando criança, as *madeleines*, servem de paralelo às experiências semelhantes de Nava, que denomina também *madeleines* às lembranças evocadas por meio dos sentidos.

Esse agrupamento de imagens encontra correlato nos processos de associação de palavras ou idéias, que também se agrupam por afinidade ou analogia, criando um “diálogo intertextual”. Ou seja, a referência é a descrição de aromas da infância, o recurso é o diálogo intertextual, a expressão resultante é *madeleines*. Aqui se estabelece a informatividade de segunda ordem, em que a expressão *bolinhos*, mais comum e trivial, encontra uma substituta que aumenta a informatividade do texto. O ponto de partida foram lembranças ou associações que ocorrem de forma involuntária, daí a noção de *memória involuntária* que Nava desenvolve a partir da observação proustiana de que a memória propriamente 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, incerta e inexata, pois falseia os dados, acrescentando detalhes ou aperfeiçoando aquilo que não surge completamente na lembrança.

O medo da morte é próprio dos seres humanos, e a consciência dela distingue os homens dos outros animais. Estes, não sabendo de sua finitude, desconhecem o medo de morrer. Se a maior parte da humanidade prefere não pensar sobre a morte, há aqueles que não deixam de se ocupar constantemente sobre o tema. É o caso de Pedro Nava. Sua ligação com a morte era tão grande, que sua vida e sua obra podem ser vistos como uma tentativa de vencê-la. O medo da morte também o abatia e é confessado claramente em diversas passagens de sua memória, revela-se como algo de dimensões extraordinárias, um terror manifesto em visões de mortos, sonhos e imagens fantasmagóricas. Desse ponto de vista, a escolha da profissão de médico em Nava pode ser vista como uma tentativa de racionalização do medo da morte, já que, por meio da medicina, chegaria ao conhecimento do corpo humano e dos processos médicos de prolongar a vida.

Tendo *morte* como referência, ainda por meio do recurso diálogo intertextual, observamos duas construções semelhantes quando comparamos o seguinte trecho de Pedro Nava com o de Proust: “(...) só estava viva minha tia Alice. Minha avó, *morta*. Marout, *morta*. Tia Dinorá, *morta*. Maria, *morta*. Joaquim Antonio, *morto*. Tia Candoca, *morta*. Tio Salles, *morto*. Não entrei na casa *morta* também, *morta* e fechada...” (Nava, 1983, p. 55). Em Proust, encontra-se o seguinte trecho no volume *Le Temps Retrouvé* (Proust, 1986, p. 251) em que faz o Barão de Charlus exclamar: “Hannibal de Bréauté, mort! Antoine de Mouchy, mort! Carlos Swann, mort!, Adalbert de Montmorency, mort! Boson de Talleyrand, mort! Sosteheme de Doudeauville, mort!”.

No caso acima, se lemos as frases com a mesma entonação, vamos notar que têm o mesmo ritmo e a mesma harmonia; estão construídas do mesmo modo: similaridade. As expressões se tornam enriquecidas pelo fato de que a mesma sonoridade da construção proustiana é transportada para a construção naveana. Com isso se assegura o processo de informatividade que recebe o suporte do eixo da similaridade, que não é pura cópia ou imitação como se poderia pensar.

A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem...

Na realidade, constrói-se aqui o enriquecimento da expressão. Nava faz uma descrição proustiana...

Curioso é que Nava faz emprego novamente do mesmo recurso para uma nova referência como se observa no trecho em que vai demonstrar o abuso na utilização da carne de porco na culinária mineira: “Do arroz nadando em banha *de porco*, de orelha *de porco*, de focinho *de porco*, de pistola *de porco*, de rabo *de porco*, de pé *de porco*. Do tutu com carne *de porco* (...)” (Nava, 1986, p. 19-20). A palavra, aqui repetida, além de seu efeito polarizador, desviando para ela a atenção do leitor, funciona como um eixo em torno do qual as demais palavras se subordinam. A reiteração, que confere um ritmo especial à leitura da frase, possui a mesma característica da frase proustiana. Aqui se eleva a informatividade de primeira para segunda ordem, o que sofistica uma construção que tudo tinha para ser trivial. A referência é o excessivo uso da carne de porco na cultura de uma região, o recurso é o diálogo intertextual e a expressão (de porco) compõe a mesma repetição da frase proustiana com ritmo e forma de respiração. O exemplar a seguir, expande a ilustração.

Ao reiterar a forma verbal *Tinha*, o autor utiliza o mesmo recurso na referência “descrição de uma pessoa”, corroborando as qualidades do personagem em questão. Também digna de nota, a repetição que encerra a lista de virtudes que lhe são atribuídas o que, sem a marcação de pausas indicadas pela vírgula, acentua o valor da expressão e fixa, de forma definitiva, a nobreza de caráter de Ascânia Lopes, um personagem retratado em suas Memórias: O que é? que o Ascânia *Tinha. Tinha* inteligência. *Tinha. Vivacidade. Tinha*. E mais o que dizem o que escreveram sobre ele. Qualidades de sensibilidade, serenidade, mansidão, sinceridade sinceridade sinceridade. *Tinha.* (Nava, 1979, p. 232). Nova frase de característica proustiana elevando a informatividade.

A morte é tema importante no ciclo de memórias de Nava. Morte de gente querida: o pai, os tios, o sobrinho, os amigos, a morte trágica de seu grande amor – Lenora. Morte que é recorrente num ofício intensamente vivido e que, por essa razão, apresenta os mais variados registros. Este posicionamento do autor em relação à morte não compromete, de modo algum, a capacidade expressiva de sua escrita. Ao contrário, realça os princípios de sua concepção

de arte, dirigida para uma tentativa de utilização máxima do potencial inventivo possibilitado pelos recursos que o idioma oferece. São várias as expressões e perifrases que Pedro Nava utiliza para referir-se à morte. Tais expressões, no entanto, não exprimem a idéia de modo direto, ou seja, são modos indiretos e desviados de abarcar a noção. Elas estão registradas no quadro adiante com associação aos procedimentos a que fazem referência.

São inúmeras as situações em que a morte é registrada, dando ao tema um caráter obsessivo. Por toda obra do autor, vamos nos deparar com a morte aparecendo, às vezes como uma figura ou como uma partida para um outro lugar. Outras vezes, o autor fala da ação de morrer, do estado do morto e, ainda, da iminência da morte. Na exploração de um assunto tão delicado, Pedro Nava utiliza fenômenos espontâneos da expressão comum que ele transforma em poderosos achados quando os estende, amplia e adapta àquilo que quer expressar. Novamente se explica a transposição de informatividade de primeira ordem para segunda, resultando em expressões singulares como se verá no quadro adiante. As formulações são enriquecidas pelos recursos adotados e a escrita do texto se torna mais informativa; o material se torna mais raro e surpreendente, o que lhe confere maior originalidade e sofisticação. As comparações por alinhamento e similaridade são aqui requeridas, tornando necessária a presença do eixo do paradigma.

6. EXPRESSÃO BEM-ACABADA

A linguagem médica está presente num significativo número de passagens dos textos de Nava. Ao descrever um banco de trem, somente a um médico poderia ocorrer a imagem de um ferimento para exprimir a ruptura do estofamento: “O banco de palhinha suja, fronteiro ao meu, no vagão, ostentava um rasgo feito a canivete, por onde *herniava* o forro claro do acolchoado.” (Nava, 1976, p. 149). O uso personalíssimo que o autor faz da forma verbal dá uma noção clara daquilo que ele quer transmitir, pois percebe-se claramente que há um estufamento do forro, análogo ao provocado pela doença, muito comum e conhecida de todos. A “visualidade na palavra” se marca bastante nesse exemplar. A imagem de uma hérnia associada ao que ocorria no banco daquele vagão: a referência é o rasgo feito a canivete, o recurso é a alegoria e a expressão: *herniava*.

O mesmo ocorre no exemplo a seguir, em que o autor utiliza um termo técnico de medicina empregado para nomear a saída das vísceras abdominais: “Longa extensão de construções reformadas, de paredões e baldios servindo para despejo de lixo – colchões, velhas poltronas *eventradas*, baldes furados, penicos descascados...” (Nava, 1981, p. 15) Ao se referir a um colega de escola, cujas principais características eram a alegria e a boa convivência, aplica-lhe, por alegoria, adjetivos de emprego científico cujo conteúdo semântico é esclarecedor e justifica a boa acolhida do rapaz no seu grupo: “Finalmente morou ali o Ismael Faria, cujo riso *contagioso* e alegria *epidêmica* – faziam dele o vizinho mais simpático daquele canto do bairro.” (Nava, 1981, p. 343). Assim Pedro Nava definia um estudante que não tinha nenhuma pressa em terminar o curso: “Era estudante *crônico* de Engenharia e não se rematriculava há anos.” (Nava, 1979, p. 208)

A obra literária de Pedro Nava não deixa de ser obra de médico – e importante recurso no sentido de construir linguagens. Quem olhar com atenção perceberá o médico em cada página, a experiência dele na apreciação do ser humano. Profissional paciente, para quem a atenta observação do doente era o principal método para a comprovação de um diagnóstico, pintor e desenhista dos melhores, Nava transportou ao exercício de escritor, o hábito do detalhe, da minudência, hábitos estes que se integravam à sua necessidade implícita de expressão. Soube aproveitar, desta forma, o domínio das duas artes em benefício da sua escrita. Conforme suas próprias palavras: “(...)uma vez médico, médico a vida inteira. A influência médica é em mim total. Eu não julgo, diagnostico. Eu não aconselho, nem opino: prescrevo e receito. Eu não olho, nem vejo: inspeciono. Eu não seguro, nem passo a mão: toco, apalpo, percuto. Tendo todos os sentidos voltados para o modo de ser médico, minha literatura sofreu inevitavelmente a marca que a profissão deixou em mim.” (Entrevista concedida ao Informativo Oficial da Sociedade Brasileira de Reumatologia. Ano VII, abr./mai/jun. 1983. p.8)

A aptidão de Pedro Nava para as artes plásticas, na realidade, derrama-se pelo próprio texto. 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. Não é por acaso sua

Quadro 1. Manejo de forma nas expressões utilizadas para fazer referência à morte

Referência	Recurso	Expressão
Morte como definição	Iniciais maiúsculas	Sua Majestade a Morte Rubracunda Morte-Megera Dama Esfaimada Intrusa
	Em minúscula	magra esganada a magra a esganada
	Diálogo intertextual	Indesejada das gentes (Manuel Bandeira) Dama Branca (Manuel Bandeira) Cachorra (Prudente de Moraes Neto)
Morte como partida	Alegoria	se foi saiu de casa para sempre passou desta para melhor foi para o outro (mundo) saindo da vida sem dizer adeus ir-se embora foi ao encontro dos deuses seus irmãos
A ação de morrer	Alegoria	rolou no tempo que não conta foi mergulhando em águas mais fundas que as do Paraibuna estava mergulhada no passado já era com Deus entregou sua alma alforriou-se da vida esticou a canela
A situação ou estado do morto	Alegoria	bocas há muito abafadas por um punhado de terra já não era mais dos seus nem com eles. Cadáver está agora sentado à direita desaparecida no grande sono agora ele é apenas uma inscrição numa lápide
	Diálogo intertextual	está dormindo profundamente (Manuel Bandeira) Deitado... dormindo...profundamente... (Manuel Bandeira) estão dormindo. Profundamente. (Manuel Bandeira) estão todos deitados, dormindo profundamente. (Manuel Bandeira) todos dormindo, dormindo profundamente. (Manuel Bandeira)
A iminência da morte	Alegoria	o velho jequitibá estava para cair anjo que já estava tirando os pés da terra o marido estava por pouco

Fonte: dados da pesquisa

aptidão para as artes visuais, como bem o demonstram os desenhos de juventude enviados a Mário de Andrade (o autor possuía em sua coleção cinco desenhos de Pedro Nava, a ele dedicados, anteriores a 1928) e ainda a ilustração de um exemplar da primeira edição de *Macunaíma* que este lhe mandara com a seguinte dedicatória: “A Pedro Nava, pouco trabalhador, pouco trabalhador, o Mario de Andrade. São Paulo 14/VII/28.” Pedro Nava, em resposta à observação de Mário de Andrade, que muito apreciava os seus desenhos, aproveita páginas brancas do volume e faz oito ilustrações a guache, devolvendo-o ao autor em 1929. Estas ilustrações foram reproduzidas na Edição Crítica de *Macunaíma* organizada por Telê Porto Ancona Lopez e publicada em 1978 por ocasião da comemoração do cinqucentenário de “*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*”. Também comprovam sua habilidade como desenhista as belas aquarelas incluídas como ilustração da primeira edição do *Roteiro Lírico de Ouro Preto*, de Afonso Arinos de Melo Franco (1937).

7. CONCLUSÃO

Há na prosa memorialística de Pedro Nava um elemento altamente positivo: aquilo a que o autor chama de espírito visual que lhe permitia lembrar-se até mesmo da colocação das coisas que lia numa página: “ Dotado de espírito visual, dono de uma memória óptica que poucas vezes falha, ao ponto de saber até hoje, se na página da direita ou da esquerda de um livro que li muitas vezes (...) e na dita página se no alto, meio ou embaixo, está a figura ou o trecho que procuro – essa prenda concorreria para fazer de mim o grande estudioso de Anatomia que fui.”

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 dar 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 nos tipos com indescritível densidade. O valor dessa capacidade, quando se pensa em informatividade, é o de evidenciar que há um trânsito de formas que se modificam e que o emprego da língua nessas circunstâncias é limitado e pode implicar na impossibilidade de um emprego pleno da lógica gramatical. A língua

pela língua para tentar dar conta desse processo que é de natureza cognitiva levaria a reducionismos indesejáveis e sensações de insuficiência e impotência diante de uma idéia a ser construída e transmitida. O texto de Pedro Nava obtém um vigor que se explica pelo manejo de formas a partir da medicina, com o qual efetuou uma apropriação instrumental da realidade. Entenda-se como apropriação instrumental da realidade, a capacidade de inventar, imaginar, sentir, organizar, a ponto de obter capacidade de lidar com multiplicidade de elementos (Pichón-Rivière, 2000, p.158) – e também com o universo do complexo. São esses, dentre outros, os fatores que levam ao emprego de procedimentos capazes de gerar composições altamente ricas de conteúdo e expressão.

8. BIBLIOGRAFIA

- Bandeira, M. (1958). *Poesia e prosa*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Brasil: Aguilar.
- Beaugrande, R. de, y Dressler, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, Espanha: Editorial Ariel, S.A.
- NAVA, P. (1972). Nava, um baú de lembranças. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: 4 nov.
- _____. (1975). O personagem final. In: *Jornal do Brasil - Suplemento O livro*. Rio de Janeiro, Brasil: 6 dez.
- _____. (1983a). Fazer 80 anos é uma aventura perigosa. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, Brasil: 27 jun.
- Nava, P. (1983). *Baú de ossos: memórias* 1. 6 ed. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- _____. (1986). *Balão cativo: memórias* 2. 4.ed. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- _____. (1976). *Chão de ferro: memórias* 3. 3. ed. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- _____. (1979). *Beira-mar: memórias* 4. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- _____. (1981). *Galo-das-trevas: memórias* 5. 3. ed. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- _____. (1983). *O círio perfeito: memórias* 6. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Pichón-Rivière, E. (2000). *O processo grupal*. Trad. Marco Aurélio Fernandes Velloso, 6 ed. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Pignatari, D. (1991). *O que é comunicação poética*. 3 ed. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Proust, M. (1986). *Le temps retrouvé*. 7 ed. Paris, França: G. P. Flammarion.
- Valente, N., y Brossó, R. (1999). *Elementos de semiótica – comunicação verbal e alfabeto visual*. São Paulo, Brasil: Editora Panorama.

A visualidade produzida na palavra e os fatores que conferem...

LOS AUTORES:

** Edina Regina Pugas Panichi es Especialista en Lengua Portuguesa, Maestra y Doctora en Letras, profesora de la Universidad Estatal de Londrina, Brasil. Correo electrónico: edinapanichi@sercomtel.com.br

*** Miguel Luiz Contani es Doctor en Comunicación y Semiótica, Maestro en Educación, profesor de la Universidad Estatal de Londrina, Brasil. Correo electrónico: contani@sercomtel.com.br

