

# *A arquitetura e a associação criativa na elaboração da escrita*

Edina Regina Pugas Panichi<sup>1</sup>

## *Introdução*

PEDRO NAVA (1903–1984), MÉDICO E MEMORIALISTA, COSTUMAVA CONSTRUIR OS SEUS TEXTOS COMBINANDO o seu conhecimento na área médica com elementos originados de outras experiências. Ao se deparar com determinadas situações, ideias internalizadas, mas inertes, passavam a ser ativadas e, a partir disso, buscava o autor padrões novos e originais, demonstrando que trabalhar dessa forma permite que uma ideia possa tocar um número maior de pontos de experiência do criador, em vez de restringir-se à forma original, como se verá a seguir. As ideias, nesse caso, passam a interagir com toda uma ampla faixa de pensamentos e sentimentos, permitindo maior fecundidade na vida intelectual e emocional. Em determinados momentos, Pedro Nava compara o corpo a estruturas arquitetônicas, certamente porque, além de exercer a Reumatologia como especialidade médica, era um artista, não somente enquanto literato, mas também enquanto artista plástico, mesmo que de modo amador.

Associamos a Estilística aos fundamentos da Crítica Genética para encontrar nos documentos de pré-escritura arquivados por Pedro Nava, as marcas de sua gênese e do seu movimento de criação, ou seja, o texto em processo. Ao acompanhar suas práticas de escritura, por meio das pistas deixadas nas notas documentárias que resultaram em texto, investigamos a forma como ele seleciona informações e as associa, transformando-as em ideias, encadeando-as e dando forma ao texto. A construção textual é, portanto, um movimento dinâmico de prospecções e retrospectões, em que o escritor materializa suas ideias num contínuo de escolhas e interações variadas. Analisamos os passos do autor ao buscar concretizar as metas de sua criação em processo, o modo como vai formulando as ideias e formatando o seu texto, através dos registros deixados em fichas, como veremos a seguir.

Em Nava, a radiografia não é apenas um meio de enxergar o corpo por dentro, mas um portal para visualizarmos o belo que em nós se esconde. Para descrever as partes constitutivas do esqueleto humano, o autor faz uma seleção de substantivos e adjetivos, devidamente registrados numa ficha, que trazem em si uma carga significativa muito grande, pois remetem às características de vários estilos arquitetônicos. Caracteriza a bacia como barroca, o tórax como se contivesse elementos góticos em sua estrutura e fica em dúvida ao representar o crânio, ou seja, seria ele românico ou ogival? Ainda deixa como registro os estilos jônico e coríntio, o que revela que pretendia aplicá-los em sua escrita. Os substantivos e adjetivos escolhidos pelo autor acarretam uma gama de elementos que servirão para melhor identificar as partes do corpo que serão descritas, o que nos revela que a sua forma de escrita inclui escolha, elaboração e busca da melhor forma de expressão, que se prestam a ir além da função puramente denotativa, o que vem ao encontro do que ensina Martins quando afirma: “O conhecimento da língua do ângulo da expressividade constitui o passo inicial para a compreensão e valoração dos textos literários”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Docente sênior do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina. Pós-doutorado em Teoria/Crítica Literária pela UFMG. E-mail: [edinapanichi@sercomtel.com.br](mailto:edinapanichi@sercomtel.com.br).

<sup>2</sup> MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 23.

Pedro Nava compara o esqueleto à Catedral de Milão, em razão do grande número de estilos que compõem a referida igreja, mas também tece analogias do corpo com a natureza, quando associa os seios frontais da caixa craniana a folhas de carvalho. Já um raio X dos dentes lembra as pilastras da catedral de São Pedro, numa visão única e muito particular. O mais importante nessas comparações é que o autor considera a beleza na harmonização das diferenças; afinal, a arte barroca é conhecida pela riqueza de detalhes; a arte gótica é marcada pelas construções gigantescas; a arte românica, ligada ao uso de novos elementos e métodos de construção; todas diferentes em seus modos expressivos, mas que, em Nava, estão interligadas, pois, para poder ser criativa, a imaginação precisa de uma matéria para ser trabalhada e tal matéria determinará os caminhos a seguir e oferecerá soluções para as necessidades de decisão que tomarão de assalto a mente do criador, acrescentando-lhe significados implícitos que só ele é capaz de perceber.

Todas as analogias acima referidas se justificam, uma vez que Nava sempre foi um grande entusiasta da anatomia humana, o que pode ser comprovado quando o autor, ao descrever o esqueleto, associa-o a elementos da arquitetura, registrando os pontos de intersecção em duas fichas identificadas com os números 10 e 13bis, elaboradas para a construção da passagem. O processo de criação de Pedro Nava se divide em três etapas, ou seja, a elaboração de fichas para servirem de suporte à escrita; a elaboração do *boneco* (um sumário sobre a passagem que ia ser elaborada, com base nas fichas) e o datiloscrito, feito numa folha de papel almaço, sem pauta, que o autor dobrava de tal forma que datilografava do lado esquerdo e, quando a abria, o lado direito estava em branco para as correções e inserções que eram feitas num balão, puxado para a referida página. Esse material se encontra sob a guarda do Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB), na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

A descrição do esqueleto, tendo como ponto de partida a radiografia de suas partes, poderia sugerir, a princípio, um texto técnico, por excelência, uma das dominantes do discurso científico. Não é o que se verifica, no entanto, pois a escolha cuidadosa dos substantivos e adjetivos conferem à escrita naveana a perspectiva de uma verdadeira e quase poética dimensão estética do corpo com suas formas e efeitos sobre a sensibilidade, a imaginação e a inteligência de quem as realça. A obra literária de Pedro Nava não deixa de ser obra de médico. É um de seus principais recursos de linguagem. Quem olhar com atenção perceberá o médico em cada página e a sua experiência na apreciação do ser humano. Profissional paciente, para quem a atenta observação do doente era o método mais eficaz para a confirmação de um diagnóstico, Nava transportou ao exercício de escritor o hábito do detalhe, da minudência, hábitos estes que se integravam à sua necessidade implícita de expressão.

As fichas elaboradas pelo autor, diferentemente da página impressa, nos revelam o texto em estado nascente, nos ajudam a elucidar o trabalho da escritura e nos mostram por quais processos de transformação um projeto anteriormente esboçado se transformou em texto. Notas pré-redacionais e rascunhos são documentos memoriais do fazer artístico e trazem em si o modo seletivo e ordenado de o autor perceber o mundo. No projeto de escrita de Nava, o apelo a elementos da medicina é bastante providencial, caracterizando de forma especial a sua narrativa.

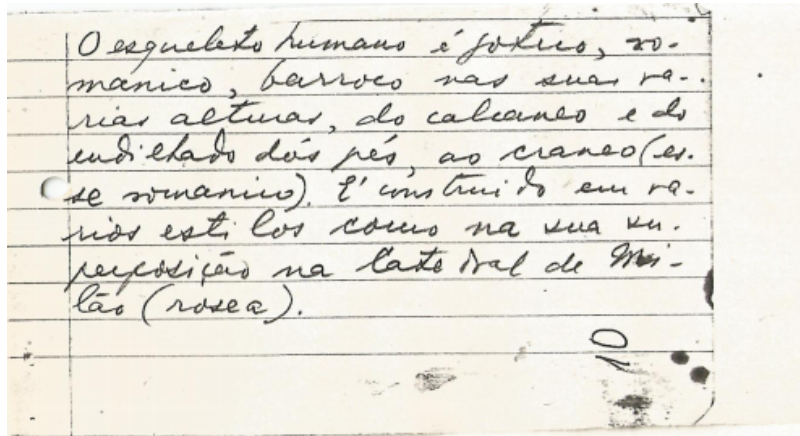


Fig. 1. Ficha com anotações sobre o esqueleto humano.<sup>3</sup> Fonte: AMLB.

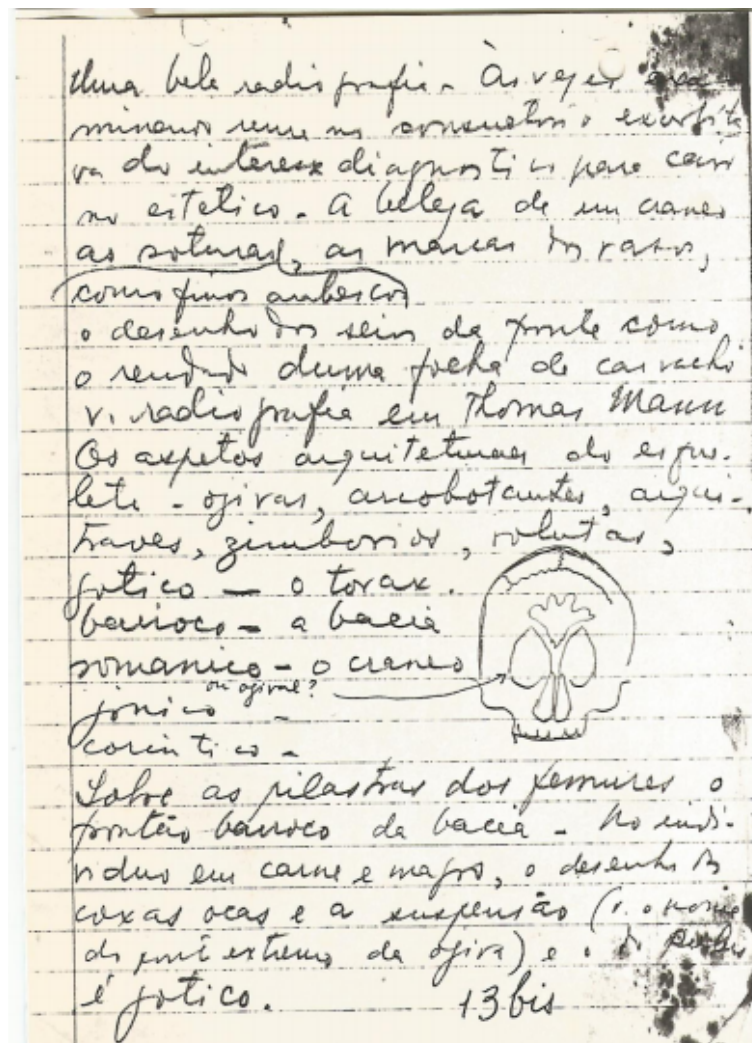


Fig. 2. Leitura da radiografia do esqueleto.<sup>4</sup> Fonte: AMLB.

<sup>3</sup> “O esqueleto humano é gótico, românico, barroco nas suas várias alturas, do calcâneo e do rendilhado dos pés, ao craneo (esse romanico). É construído em vários estilos como na superposição na Catedral de Milão (rósea). 10”

<sup>4</sup> “Uma bela radiografia — às vezes examinando uma no consultório exorbitava do interesse diagnóstico para cair no estético — A beleza de um craneo, as suturas [como finos arabescos], as marcas dos vasos, o desenho dos seios da frente como o

## 1. A poética do esqueleto

A Crítica Genética recupera a atuação do autor no processo de ordenação da escritura, identificando os seus passos na tentativa concretizar as metas da criação, a fim de compreender como ele articula o devir da obra em construção. Já a Estilística se encarrega de estudar os efeitos expressivos gerados pelas escolhas do autor, sejam elas de qualquer natureza, buriladas ao longo da construção do texto, pois “a característica fundamental da expressividade reside na ênfase, na força de persuadir ou transmitir os conteúdos desejados”<sup>5</sup>. O texto resultante, tendo como base as informações constantes nas fichas elaboradas por Pedro Nava, é o que segue:

Desde essa época quantas vezes uma radiografia não me desvia e suas formas exorbitam do puro interesse clínico para sugerirem módulos plásticos que só encontram símile nas obras-primas da escultura e da arquitetura. Ah! Fabulosa *fábrica* do esqueleto. Sobre o esteio dos fêmures a sustentação da bacia barroca, a haste vertebral levantando o tórax gótico e mais alto o crânio românico. Superposição de estilos como na Catedral de Milão. A beleza morfológica da caveira nas suturas simétricas, nas marcas homólogas dos vasos pares, desenho dos seios frontais como o de uma folha de carvalho. Os dentes reproduzindo em positivo os ocos negativos de entre as pilastras, desenhados em São Pedro pela colunata de Bernini. E tudo se resolvendo em suspensões e agüentamentos de ogivas, arcobotantes, arquitraves, zimbórios e volutas... Felizes os médicos que podem temperar a tristeza sem fim de nossa profissão com esse bálsamo de sugestão estética. Mas são tão poucos... Há um mundo que continuará sempre invisível para a maioria dos meus caros colegas.<sup>6</sup>

Como se pode constatar, todo o texto foi composto numa referência a elementos arquiteturais, demonstrando que a amplitude da imaginação do autor provém da sua capacidade de manipular o material que tem em mãos, de forma experimental, porém coerente. Criar permite alcançar a realidade mais profunda e desenvolver ideias nunca antes imaginadas para a representação da realidade. Ao afirmar “sobre o esteio dos fêmures a sustentação da bacia barroca”, o autor quer destacar as principais características desse estilo artístico que apresenta espaços e formas sugerindo a ideia de centralização, além de fachadas convexas ou côncavas, reforçando a ideia de movimento, e o uso de colunas tortas e de arcos, assim como, por analogia, se apresenta a bacia humana (região que conecta a coluna lombar aos membros inferiores). O adjetivo aqui escolhido teve um único objetivo, ou seja, ajustar a expressão ao pensamento e demarcar a visão do médico, aliando a sugestão clínica à arte.

Em continuação, sugere o autor: “a haste vertebral levantando o tórax gótico e mais alto o crânio românico”. Para Nava, o tórax é gótico em virtude da sua sustentação estrutural através de arcobotantes, que seriam as costelas humanas, como sugere a caixa torácica, na figura 3, e a sua aparência em configuração de uma cruz latina, que é um tipo de cruz que apresenta os dois braços horizontais superiores do mesmo tamanho (temos, aí, as clavículas) e o braço superior vertical mais curto que os dois braços horizontais (representação do pescoço), sendo que o braço

---

rendado duma folha de carvalho. V. radiografia em Thomas Mann. Os aspectos arquiteturais do esqueleto – ogivas, arcobotantes, arquitraves, zimbórios, volutas, gótico — o tórax, barroca — a bacia, românico — o craneo [ou ogival?], jônico, coríntio. Sobre as pilastras dos femures o frontão barroco da bacia. — No indivíduo em carne e magro, o desenho das coxas ocas e a suspensão (v. o nome do ponto extremo da ogiva) e o do púbis é gótico. *13 bis*

<sup>5</sup> MONTEIRO, J. L. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991, p. 17.

<sup>6</sup> NAVA, P. *Beira-mar: memórias* 4. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 356-357.

vertical inferior é sempre mais longo que os demais (o que representaria o osso esterno). Aqui a imagem radiográfica foi sendo construída passo a passo e a retórica verbal, estilisticamente falando, insiste em enfatizar o suporte da arte, utilizando os substantivos e adjetivos a ela relacionados.



**Fig. 3.** Caixa torácica lembrando arcobotantes.

Fonte: <https://pt.clipart.me/istock/human-ribcage-300420>



**Fig. 4.** Arcobotantes semelhantes a costelas.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/362469470008513545/>

Em seguida, o autor se refere ao crânio como sendo românico, também pautado nas características deste tipo de arquitetura que conta com a presença de abóbodas, fachadas simples e arcos em 180 graus. No fazer artístico, a criação reflete a necessidade da expressão do imaginário. O escritor costura, assim, uma rede de informações, trazendo para o concreto memórias e imagens mentais, pois é ao longo do processo de escolhas, do contínuo de intencionalidades e intuições que se dá a singularização da identidade da obra. No desenho que sustenta a descrição, Pedro Nava faz um questionamento baseado nos próprios traços em formato de ogiva, ou seja, seguiriam as aberturas dos olhos o estilo ogival? Continua a descrição chamando a atenção para a simetria das suturas, ou seja, os sulcos que conectam os ossos do crânio, ranhuras essas que, segundo o autor, pareciam “finos arabescos”.

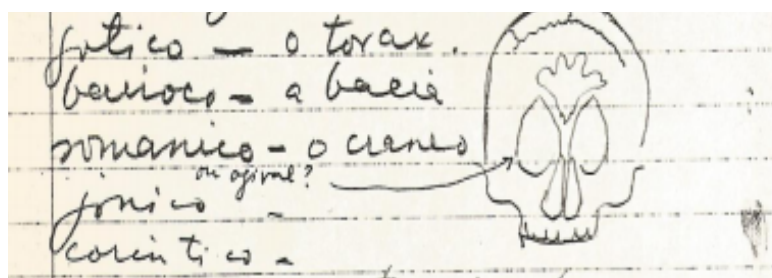


Fig. 5. O crânio e suas ranhuras.

Fonte: AMLB.

Ao falar da radiografia da caveira o autor nos remete às colunas da Catedral de São Pedro, sugerindo que os dentes reproduzem "em positivo os ocios negativos de entre as pilastras, desenhados em São Pedro pela colunata de Bernini", fazendo referência ao conhecido arquiteto e escultor do barroco italiano, Gian Lorenzo Bernini, o responsável pela idealização e construção da famosa praça onde fica a catedral, em Roma.

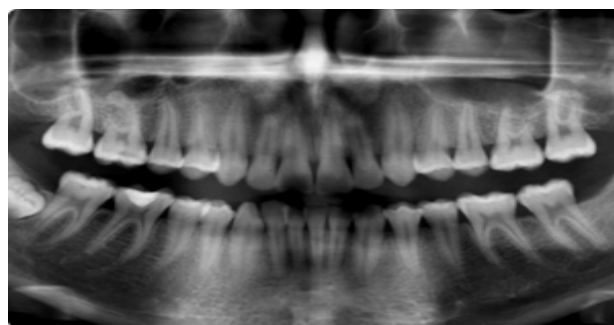


Fig. 6. Raio X da arcada dentária sugerindo a Colunata de Bernini.

Fonte: [gettyimages.com.br/fotos/radiografia-panoramica](http://gettyimages.com.br/fotos/radiografia-panoramica)



Fig. 7. Colunata de Bernini.

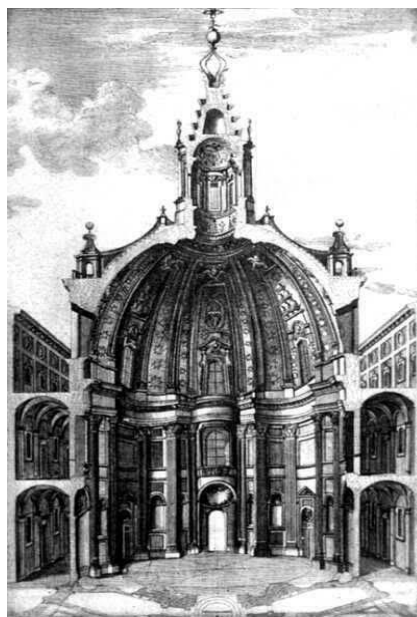
Fonte: <https://www.rome-museum.com/br/basilica-de-sao-pedro.php>

Há um movimento de idas e vindas em que o escritor registra suas ideias, formula e reformula suas notas e rascunhos, construindo formas intimamente relacionadas com aquilo que pretende expressar. A escolha do léxico se reportando a elementos da arquitetura traz em si conceitos que podem ser transformados em imagens concretas para o leitor, mesmo que os livros de Nava não contenham ilustrações. Assim, o uso intencional da linguagem

envolve a escolha de lexemas que levam em conta a sua carga semântica, bem como a ordenação dos enunciados que são articulados em função dos objetivos do autor.

Nava acrescenta à descrição do esqueleto outros elementos da arquitetura para fazer a associação entre esses recursos e os ossos que sustentam o corpo. Ao falar das *ogivas*, formadas pelo cruzamento de duas curvas que se encontram e formam um ângulo mais ou menos agudo na parte superior, o autor quer chamar a atenção para o que ele chama de “agüentamento” desse dispositivo arquitetônico que serve para garantir a estabilidade da edificação. Já os *arcobotantes*, como observado acima, fazem o papel das costelas na sustentação estrutural do esqueleto, enquanto as *arquitraves* são vigas de apoio que, em suas extremidades, se sustentam em colunas. São traves horizontais que servem de apoio às colunas, como sugerem as clavículas esquerda e direita, assim como a bacia, que sustenta os fêmures.

Em complementação, para sugerir a segurança que a calota craniana proporciona ao cérebro, Pedro Nava a compara a um *zimbório* que é o remate exterior da cúpula das grandes igrejas. Assim, encontrar a palavra que melhor expresse um universo subjetivo e sirva aos propósitos de uma descrição, dar forma ao texto e fechar as conexões entre as ideias podem representar momentos extremamente prazerosos, à medida que notas desordenadas vão se associando em conjuntos significativos em direção a uma meta. Um exemplo claro dessa proteção na arquitetura é a Igreja de Sant’Ivo alla Sapienza, em Roma, uma das obras primas do barroco romano. Nessa edificação, o zimbório esconde a abóboda dentro de uma complexa forma cilíndrica que tem por função proteger a cúpula construída de material muito vulnerável, analogia perfeita à fragilidade do cérebro.

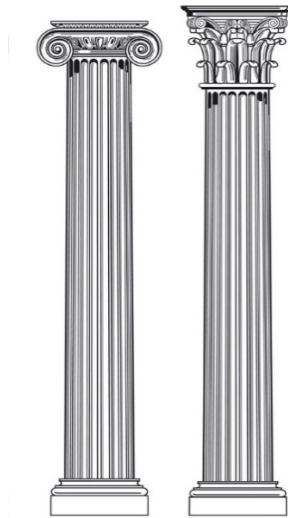


**Fig. 8.** Zimbório da Igreja de Sant’Ivo alla Sapienza.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/368732288241693118/>

As *volutas*, citadas pelo autor, são uma forma de ornamento em espiral e em forma de pergaminho encontradas no capitel da coluna jônica. A conexão entre diferentes memórias do autor alimenta a criação. Conhecimentos técnicos ou enciclopédicos, pesquisas direcionadas, imagens retidas na memória sensível são informações que compõem um repertório a ser acessado e que podem se ligar de formas inesperadas. A ordem jônica é uma das

ordens arquitetônicas clássicas e suas colunas possuem capitéis ornamentados com volutas, lembrando a cabeça do fêmur, como sugere a coluna à esquerda, abaixo.



**Fig. 9.** Colunas Jônica e Coríntia.

Fonte: <http://www.significados.com.br/arquitetura-grega>

Na ordem coríntia, o capitel apresenta uma decoração com folhas de acanto estilizadas, com pontas curvadas para fora. As folhas de acanto são grandes, largas e ornamentais e se assemelham ao rendado da folha de carvalho, citada por Pedro Nava, quando o autor associa tal desenho aos seios da frente do crânio, demonstrado na ficha 13bis.

Ao sugerir nas anotações contidas na ficha citada os aspectos arquiteturais do esqueleto, relacionando-os aos diferentes estilos — gótico, românico, ogival, jônico, coríntio —, Nava demonstra um vasto conhecimento em outras áreas que não a medicina. Tal repertório contribuiu, em muito, para que o autor fosse capaz de ousar na transposição de certas possibilidades latentes para o texto em construção, comprovando que “o trabalho do pensamento quando ele é criador, consiste em fazer saltos e transgressões lógicas”<sup>7</sup>, pois o escritor é quem seleciona informações e palavras, partindo das próprias vivências e habilidades de execução.

A mesma posição adota Ostrower (1999) quando defende que, num processo de criação, o artista, ao se deparar com determinada situação, jamais irá abolir os limites de sua exploração, ao contrário, irá ampliá-los e reformulá-los, dirigindo-os para os seus objetivos, obviamente baseado em referências, o que lhe permite o alcance de novos relacionamentos significativos. “Daí poder surgir o voo livre da imaginação criadora, que não se esvazia em fantasias vagas e sem rumo, e sim nos apresenta cada vez uma nova versão da realidade”<sup>8</sup>.

Assim agindo, Pedro Nava se aproxima de Francesco di Giorgio Martini (1439–1501). Considerado um dos porta-vozes do antropomorfismo, Martini foi um pintor italiano da Escola Sienesa, tendo sido também escultor, arquiteto e engenheiro. Publicou importante obra intitulada *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, em 1482. O tratado é constituído de dois volumes, ou seja, *Architettura, Ingegneria e Arte Militare* e *Architettura Civile e Militare*. O primeiro volume (composto de 18 capítulos) aborda, no sétimo capítulo, a origem e concepção das

<sup>7</sup> MORIN, E.; LE MOING, J.-L. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 61.

<sup>8</sup> OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*, 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999, p. 55.

colunas. No oitavo capítulo, Martini fala das relações entre a arquitetura e o corpo humano. Já no segundo volume (composto de 7 capítulos), o quarto capítulo é dedicado aos templos e à origem e concepção das colunas.

Para Martini (1967), o corpo humano era a forma mais perfeita, funcional e bem proporcionada que existia, e a concepção das colunas a partir da figura humana, assim como a sua associação com a arquitetura, era o modelo a ser seguido numa edificação, em virtude da perfeição de suas proporções e as diferentes funções desempenhadas pelas estruturas do corpo, visão compartilhada por Nava ao descrever o esqueleto e sua funcionalidade. Nos dois autores, a exploração dos modelos clássicos atesta a atração de ambos pelas associações visuais e verbais entre as composições arquitetônicas e o corpo humano. As proporções das colunas, segundo Martini, deviam ser estabelecidas com base no corpo humano, de forma que o módulo seria determinado pela medida do pé, do homem e da mulher. Então teríamos o antropomorfismo da coluna dórica (com 6 diâmetros de altura) e da jônica (com 8 diâmetros de altura)<sup>9</sup>, como demonstra a ilustração a seguir.

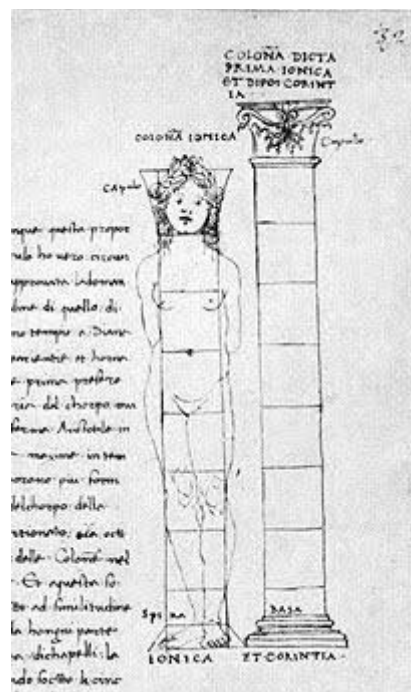


Fig. 10. Colunas dórica e jônica, segundo Martini.

Fonte: Martini, 1967.

## 2. A erudição de Pedro Nava

Ao registrar na ficha 13 bis a observação *v. radiografia em Thomas Mann*, Pedro Nava mais uma vez revela toda a sua erudição, pois nos remete à obra *Na montanha mágica*, do referido autor, em que este narra a primeira experiência do protagonista Hans Castorp com a nova tecnologia de raios X, em 1907. A princípio, Castorp não consegue ver nada, mas guiado pelo médico do sanatório em que se encontrava internado, consegue visualizar as

<sup>9</sup> MARTINI, F. di G. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. Milano: Ed. Il Polifilo, 1967. 2 v, p. 216.

diferentes partes anatômicas reveladas pela imagem, exclamando: “Sim, sim, eu vejo... Deus meu, eu vejo!”<sup>10</sup>. Segundo Francisco Ortega, essa passagem “ênfatisa a necessidade de um olhar decodificador que ajude a ‘ver’ o que está sendo apresentado, uma linguagem capaz de nomear o que está sendo olhado, que acompanha as tecnologias de imagem corporal”<sup>11</sup>, colocando em discussão a relação entre a nossa visão e a pretensa objetividade e neutralidade das imagens. É exatamente isso que Pedro Nava quis mostrar com o seu posicionamento a respeito da radiografia, ou seja, que traduzimos determinada imagem quando sentimos uma relação de semelhança entre o original e aquilo que queremos expressar. Traduzimos aquilo que nos toca, que nos sensibiliza, que nos provoca. Buscamos traduzir as semelhanças não explícitas no original, instalando um desequilíbrio entre o estabelecido e o convencional e o resultado de nossa percepção criativa, numa fusão entre tradução e criação.

Os diálogos que o autor mantém consigo mesmo, registrados nas fichas, demonstram que ele traduz uma forma em outra, direcionando-a para um *eu virtual* — que é ele próprio. Instaurada a comunicação com este alguém imaginário, materializa o pensamento numa anotação, estabelecendo a interação com o leitor, como observa Plaza<sup>12</sup>: Neste caso, o pensamento “que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta que permita a interação comunicativa”. No momento em que a obra está em construção, ideias, pensamentos, seleções lexicais, elaborações associativas e identificações podem ser registradas por meio de fichas ou outro método de anotação. São recursos úteis para dar uma primeira existência material a esses dados. O que se poderá efetuar posteriormente com esses registros, dependerá da capacidade de transcrição ou tradução do sujeito criador que deverá convertê-los em elementos apropriados para o alcance de seus propósitos.

De acordo com Grésillon, a despeito das descobertas importantes sobre o estilo de determinado autor, não devemos nos prender a algumas gêneses em específico, apenas pelo interesse particular sobre determinada obra. Devemos, sim, comparar as gêneses textuais desse mesmo autor, desse autor com outros escritores, gêneros e mesmo línguas diferentes, porque o que interessa são os “conhecimentos precisos sobre as maneiras de escrever, sobre as regularidades e recursividades formais, das quais se trata de saber quais sistemas (individuais e/ou coletivos) ressaltam”<sup>13</sup>.

Nesse sentido, ao compararmos o processo de criação do médico e dramaturgo Doc Comparato, com a maneira de construir os textos do também médico e memorialista Pedro Nava, podemos encontrar pontos em comum. Segundo Oliveira, no estilo de criação textual de Comparato, o trabalho se desenvolve em etapas e com uma disciplina específica. O autor, hoje em plena atividade, não deixa de registrar tudo o que considera importante para a construção de seus textos e isso é feito em qualquer material que tenha em mãos: “Tudo o que marca a memória sensível é, aos poucos, trazido para o concreto em forma de notas manuscritas em pedaços de papel, cadernos, guardanapos e blocos adesivos”<sup>14</sup>.

Há também, por parte do autor, um período de entrega à pesquisa, que antecede a organização da escrita quando há delimitação de um tema. Soma-se à pesquisa do dramaturgo uma coleção de memórias que se recicla e se

<sup>10</sup> MANN, T. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2000, p. 299.

<sup>11</sup> ORTEGA, F. O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. 13, p. 89-107, 2006, p. 2.

<sup>12</sup> PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 18-19.

<sup>13</sup> GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2007, p. 275.

<sup>14</sup> OLIVEIRA, L. S. de. *Memória sensível e movimento criador na escrita dramaturgical de Doc Comparato*. 2021. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Londrina e Universidade do Porto, Londrina, 2021, p. 59.

recombina em diferentes trabalhos. Muitos pensamentos e achados (imagens marcantes, palavras, sinônimos, frases) são registrados para uso oportuno. Essa coletânea de informações vai se decantando com o passar do tempo, nem sempre com prazo definido para tomar parte em um trabalho. Quando um determinado texto se configura no plano mental, Comparato começa a campanha de escrita, alinhavando ideias, harmonizando o que parece difuso e transformando as anotações em texto, seguindo os passos e os mesmos critérios utilizados por Pedro Nava, o que demonstra que as práticas de escritura se repetem no trabalho de escritores, o que, por sua vez, possibilita a constatação de regularidades e recursividades capazes de ilustrar processos de criação que apresentam muitos pontos em comum.

Hay comenta o processo criativo de alguns autores, o que nos permite perceber algumas semelhanças de procedimentos entre eles e o memorialista Pedro Nava. Ao analisar a forma empregada pelo escritor francês Victor Hugo (1802–1885) no preparo de seus originais, o autor esclarece que o mesmo utilizava a bipartição vertical das páginas escritas para garantir espaço para as correções e acréscimos, de forma que “o texto que figura na coluna da direita já está passado a limpo, mas a experiência lhe ensina que um espaço de correções é sempre um bom socorro”<sup>15</sup>. Pedro Nava agia da mesma forma, colocando uma folha de papel almaço sem pauta, dobrada ao meio, na máquina de escrever. Datilografava do lado esquerdo e deixava o lado direito para as correções e acréscimos, o que fazia num balão que puxava para a referida página.

Por outro lado, o escritor norte-americano William Faulkner (1897–1962) costumava esboçar mapas para situar as suas narrativas, o que coincide com o comportamento do memorialista brasileiro que, além da elaboração de mapas, também fazia plantas arquitetônicas dos ambientes a serem descritos para melhor visualização do espaço rememorado, uma vez que “é na encruzilhada do desenho e da escritura, nesses lugares nodais de significações, que a articulação do semiótico e do semântico manifesta seu poder”<sup>16</sup>. Da mesma forma o escritor Ignácio de Loyola Brandão, para concretizar o espaço de uma cidade imaginária em uma de suas narrativas, sente a necessidade de elaborar um mapa e esse recurso “parece auxiliar a visualização, em uma espécie de sobrevoo daquilo que suas palavras vinham construindo”<sup>17</sup>.

Já o arqueólogo e classicista francês Georges Perros (1832–1914), segundo Hay<sup>18</sup>, se apropriava de qualquer papel que lhe caísse nas mãos para não perder uma informação. Igualmente, Pedro Nava anotava tudo o que pudesse ser aproveitado, em suportes diversos, para depois passar tais dados para um caderno. Mas nem sempre isso acontecia, pois encontramos anotações em guardanapos de restaurantes, panfletos de propaganda, envelopes usados, receituários médicos etc., da mesma forma como acontece com o dramaturgo Doc Comparato. Ou seja, para os autores, a oportunidade de anotar o que quer que fosse e que pudesse ser útil na construção de suas obras não poderia ser perdida e/ou descartada, em nenhuma hipótese, pois poderiam representar uma ideia que levaria a futuras expansões associativas.

---

<sup>15</sup> HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 195.

<sup>16</sup> Idem, p. 200.

<sup>17</sup> SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006, p. 97.

<sup>18</sup> HAY, op. cit.

### 3. Considerações finais

Ao construir a sua obra, o autor deve ousar na transposição de certas possibilidades latentes para o texto em construção. Deve reunir as informações e incorporá-las ao contexto, mesmo que essa reunião pareça, a princípio, contraditória, uma vez que tal contradição pode vir a ser um elemento complementar. Deve reunir o racional e aquilo que ultrapassa a lógica, pois o processo de criação nunca se esgota. O signo tenta, em vão, dar conta do objeto. Assim, só é possível pensar em cadeia de signos quando um transfere para o outro a possibilidade de aproximação com o objeto.

A imaginação criativa nasce da busca do criador em explorar as possibilidades implícitas em certas matérias ou realidades. É produto da capacidade relacional, ou seja, de efetuar conexões, pois para cumprir a sua finalidade é indispensável que a imaginação seja associada a alguma forma de materialidade, como afirma Bakhtin:

Precisamos compreender não o dispositivo técnico, mas a lógica imanente da criação, e antes de tudo precisamos compreender a estrutura dos valores e do sentido em que a criação transcorre e toma consciência de si mesma por via axiológica, compreender o contexto em que se assimila o ato criador<sup>19</sup>.

Ao descrever o esqueleto, Pedro Nava vai buscar as representações, a seu ver, mais adequadas por meio da substituição de elementos para a tradução do pensamento, o que resulta numa recriação da forma, ou seja, um signo se traduz em outro. Transcriar um pensamento, portanto, é aproximar identidades e diferenças naquilo que se pretende exprimir, produzindo novos sentidos e novas estruturas que conduzem à descoberta de novas realidades, alargando o sentido da ideia original e, ao mesmo tempo, complementando-a, criativamente. A tradução tem como princípio retirar do original significados implícitos que possam complementá-lo descobrindo, assim, novas realidades.

Toda tradução requer uma nova informação estética. A imaginação criativa provém do interesse do autor em alargar as possibilidades de certas matérias e certas realidades. Surge de sua capacidade de se relacionar com elas, aproveitando o que podem lhe oferecer em termos de elaboração de sua escrita. Reflexões anotadas em fichas alimentam a construção do texto como células que se expandem compondo novas estruturas. Palavras oriundas da arquitetura, registradas e guardadas para a descrição do esqueleto, indicam o movimento de retenção de ideias capazes de serem transformadas em imagens para o leitor. Os documentos de processo deixados pelo autor são testemunhos da plasticidade de seu raciocínio no caminho rumo à criação e, tomados em conjunto, revelam a intensa busca do artista em recompor criativamente a realidade.

### Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2007.

HAY, L. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

---

<sup>19</sup> BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 179.

MANN, T. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2000.

MARTINI, F. di G. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*. Milano: Ed. Il Polifilo, 1967. 2 v.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MONTEIRO, J. L. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MORIN, E.; LE MOING, J.-L. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

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

ORTEGA, F. O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. 13, p. 89-107, 2006.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*, 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

OLIVEIRA, L. S. de. *Memória sensível e movimento criador na escrita dramatúrgica de Doc Comparato*. 2021. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Londrina e Universidade do Porto, Londrina, 2021.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

Recebido em: 26/04/2022

Aceito em: 18/11/2022