

# O texto em movimento\*

Edina Regina Pugas Panichi

El presente artículo tiene por objetivo presentar los resultados parciales del proyecto de investigación *El proceso de elaboración de texto bajo una perspectiva estilística – lingüística, a partir del análisis de un manuscrito literario*, llevado a cabo en la Universidad Estatal de Londrina. Al trabajar con los documentos del proceso, es decir, con los manuscritos usados por el cronista Pedro Nava en la composición del volumen *Beira-Mar/Memórias 4*, se sigue el proceso creador responsable para la generación de la obra. Con base en la crítica genética, se sigue el camino de creación para desconstruir dicho proceso y a continuación poner la obra en marcha de nuevo. Se analiza el propósito de la escogencia de recursos por parte del autor y los efectos subsiguientes a la aplicación en su escritura, así como las modificaciones que sufren las anotaciones al entrar al universo de la composición literaria.

Palabras claves: crítica genética; construcción textual; proceso de creación

O presente trabalho tem por objetivo apresentar resultados parciais do Projeto de Pesquisa “O Processo de Elaboração do Texto numa Perspectiva Lingüístico-Estilística a partir da Análise do Manuscrito Literário”, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina. Trabalhando com os documentos de processo, ou seja, os registros materiais utilizados pelo memorialista Pedro Nava para compor o volume *Beira-Mar/Memórias 4*, acompanhamos o percurso criativo do autor, buscando nos aproximar do seu processo criador a partir das pegadas por ele deixadas. O nosso foco de atenção é o processo responsável pela geração da obra. Com o apoio da Crítica Genética, utilizamos o percurso de criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Analisamos o propósito da escolha de recursos pelo escritor e os efeitos decorrentes na aplicação de sua escrita, bem como as modificações que as anotações sofrem ao entrar no universo da composição literária.

Palavras-chaves: gênese; construção textual; processo de criação

This article aims to present partial results of the Research Project: “The Process of Text Elaboration in a Linguistic – Stylistic perspective from the analysis of the Literary Manuscript”, carried on in the State University of Londrina. Working with the documents of the process, that is, the material registers used by the memorialist Pedro Nava to compose the volume *Beira-Mar/Memórias 4*, we followed trying to get close to his creative process through the footsteps he left. Our focus of attention is the process responsible for the generation of the work. With the support of the Genetic Criticism, we used the path of creation to deconstruct it and, afterwards, put it in action again. We analysed the purpose of the choices of resources by the author and the effects stemming from its application in his writing, as well the modifications the anotations suffer when they enter the universe of literary composition.

Key-Words: genetic criticism; textual construction; process of creation

---

\* Recebido 06-06-02 / Aceito 24-06-02

**C**riar é um processo de *criar inteligência*, ou seja, cercar-se de materiais reveladores. A *imaginação criadora* caminha por meio de um enredo que é descoberto antes mesmo da revelação da obra. *Emoção* é um processo que não obedece a um planejamento, mas está presente a todo momento no contato com a obra em vias de nascimento. Criar é estar consciente desses três processos que caminham simultaneamente. Como observam Genouvrier e Peytard (s.d.: 381): "Não há obra de criação que não se faça com inteligência, emoção, imaginação criadora. É da natureza do trabalho".

Faz parte desse processo que se está designando *inteligente*, o conceito de correção aberta, melhor ilustrado pela definição dos mesmos autores:

Recomenda-se uma correção aberta, que aceite soluções expressivas, insólitas e originais. Há, com efeito, imagens que, à primeira vista, nada dizem, chocam até pela estranheza das antinomias ou analogias que encerram e que são, contudo, efetivamente, duma riqueza rara de imaginação e sutileza expressional (381).

A harmonia entre sentir, pensar e agir é vinculada à dimensão estética da criação no que se refere à evocação

de sentidos e valores. Um fator de obtenção dessa condição de harmonia é o saber preservar uma experiência para utilizá-la no futuro. Tais experiências são carregadas de significação atribuída e o que simboliza e armazena são documentos. É dessa forma que se pode efetuar a transposição de materiais expressos num determinado código, para outro código. Há, por outro lado, situações vividas que foram armazenadas com determinada finalidade e acabam por ser utilizadas para outra, em outro momento. É justamente nessa dinâmica de ajustes de várias situações que, segundo Manzoli, Gonzales e Vershure (2000: 108) "ocorre a gestão dos processos de auto-organização. Esta, eventualmente, poderá dar lugar à descoberta ou à criação de estratégias de organização de situações, eventos, cenas, etc".

É o caso do desenho que o memorialista Pedro Nava faz com o objetivo de registrar o longo pescoço de Carlos Drummond de Andrade que ele adjetiva como *pescoço modigliani* (numa referência ao artista italiano cuja principal característica era pintar mulheres com o pescoço extremamente alongado) ao fazer a descrição do poeta em uma das passagens de seu livro *Beira-Mar/Memórias 4*. Trata-se de uma observação que pode ter



ocorrido muito antes do dia em que o desenho foi composto, uma vez que os dois foram colegas de juventude (década de 20) e o referido livro foi escrito em 1978. Então há uma memória preservada que um dia se transforma num desenho. Para Nava somente foi possível pensar em Drummond na forma daquela caricatura, porque conhecia história da arte e pôde, assim, estabelecer conexões. Caracteriza-se o aproveitamento do que se tem armazenado. O que ocorreu foi a transferência, via experiência vivida, de um código para outro. De uma imagem de pescoço em Modigliani para a página escrita de um livro de memórias:

Todas essas fotografias mostram um moço de cabeça bem posta no longo pescoço de figura de Modigliani, a face muito magra e aquela expressão geralmente séria que passava sem transição para um sorriso apenas esboçado ou para gargalhada geralmente explosiva (B.M.: 171).

Os campos lexical e estilístico recebem uma expansão. Modigliani não é um termo originariamente adjetivo, mas passa a funcionar dessa maneira. Em Duarte J.R. (1988: 43) tem-se: "nossa capacidade racional, intelectual, depende dos símbolos que temos à mão. O meu mundo, o mundo

sobre o qual possa pensar, conseqüentemente, depende da minha linguagem".

A linguagem se processa em íntima relação com a imaginação. A dificuldade maior no sentido de expandir as idéias concentra-se na incapacidade de ir além desse primeiro processo caótico. Para efetivar o registro de experiências é necessário estar atento a elas e valorizá-las. O que é armazenado mentalmente não é utilizado quando não se efetuam conexões entre experiências ainda não simbolizadas. O armazenado refere-se ao material. Neste sentido, se poderiam agregar os elementos *conteúdo* e *forma*. A partir dessa junção, encontram-se elementos esclarecedores nas observações de Bakhtin (1997: 206):

A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica.

Os elementos lingüísticos devem ser superados em sua formulação morfo-sintático-semântica. Ou seja, devem ser percebidos por sua capacidade de



transformar-se em recurso para a criação artística e isso se faz penetrando nas malhas íntimas do código. Um exemplo de tal procedimento é o levantamento que Pedro Nava faz dos matizes do vermelho com o que posteriormente descreve os crepúsculos de Belo Horizonte. O autor estabelece, para a cor vermelha, um considerável conjunto de expressões e equivalências, devidamente registrado numa ficha que traz o número 811:

vermelho – rubro – carmim –  
escarlata –  
carmesim – fulvo – ruivo –  
aleonado (fauve) –  
magenta – nacarado – púrpura –  
vinhoso –  
garance – nácar – ruivo – zarcão –  
rubicundo – goles – solferino –  
nacarado

Na seqüência dessa mesma ficha, vai buscar nomes de substâncias químicas e físicas portadoras dessa cor e de suas tonalidades:

Alizarina – lyrio vermelho  
Rosanilina  
Eosina  
Tornassol vermelho  
Laca  
Anêmona carmesim  
Pássaro de fogo  
fogo

lagosta  
crista de galo  
a luz de Marte – milmartes  
papoulas – polipapoulas  
rosa peônia  
ocre vermelho  
hematita (minério)  
colcotar (peróxido de ferro)  
ferrugem  
rosalgar (sulfureto de arsênico)

Um outro levantamento começa com a expressão *por extensão* indicando que o autor utiliza as listas anteriores para construir determinadas imagens:

Por extensão  
sangue, vinho, guelras, fauces,  
inferno, lava, vulcão, carne,  
sangue, canto de galo, clarim,  
toque de clarim, grito de raiva,  
cólera, colérico, bancos de coral.

As seqüências examinadas sugerem que os termos têm variadas origens e convergem para um mesmo ponto – a busca de uma expressão variada para a cor vermelha e suas tonalidades. Sem essa etapa, é impossível almejar a riqueza de seleção lexical. Ou seja, as listas são colocadas em prontidão para uso. Genouvrier e Peytard (s.d.: 382) observam:

A escrita dá corpo às palavras, ela materializa a língua. A resistência



não é mais psicológica e não lingüística. Aí estão restrições léxicas, semânticas, sintáticas que é preciso burlar para utilizar, que é preciso reconhecer para dominar.

Quando se fala, portanto, em restrições a serem burladas, o que se está propriamente dizendo é que tais restrições bloqueariam a possibilidade de construção de um texto ou passagem de texto. Só é possível reconhecer o que se consegue reunir, neste caso, listar. Dominar é, portanto, consequência de saber reunir dados da realidade em forma de palavras.

Materialidade da linguagem significa traduzir em palavras (que existem, mas que ainda podem estar fora do alcance). Pensar em guelra, por exemplo, para indicar algo ligado a vermelho é uma ilustração típica desse procedimento. O princípio da adequação é a analogia, esta sim a capacidade que de fato se expande. O curioso é que trata-se de uma expansão que não ocorre sozinha; ela leva consigo a da linguagem e as duas atingem, simultaneamente, um ponto mais elevado. Não se expande propriamente vocabulário, mas um conjunto de imagens que precisarão de palavras para compor sua materialização.

Pedro Nava vai desde a química, ao reino vegetal, à fauna e flora

marítimas, passando pelos estrangeirismos e pela heráldica, transitando pelos acidentes geográficos, pelas expressões figurativas: por que um canto de galo seria necessariamente vermelho? Seria por cantar nas primeiras horas da manhã quando o sol avermelha o horizonte? Seria pela abertura do bico (feita por completo, formando noventa graus) sugerindo a imagem da língua vermelha que se mistura com a crista e as barbelas vermelhas? Seria por associação ao esforço excessivo necessário à produção do som estridente, típico do canto do galo? Talvez a resposta seja irrelevante, o que de fato importa é que todas as idéias remetem a uma idéia comum, o vermelho. Eis um exemplo de expansão analógica produzindo expansão lexical. Tal situação vem ao encontro do que afirmar Cressot (1980: 15) quando coloca que:

a obra literária não é senão comunicação, e qualquer fator estilístico que o escritor nela faça entrar não é, definitivamente, mais que um meio de, com segurança, conseguir a adesão do leitor.

O código é passivo e sua complexidade é dominada quando se penetra nele. O autor produziu listas, o que pode significar que empenhou-



se no interior do código. As armadilhas e ciladas foram sendo desarmadas. A partir do momento que se consegue revestir de palavras as analogias encontradas, consegue-se um nível superior de expressão, desbloqueio, expansão, autoconfiança. Impossível obter tantas imagens sem observação da realidade, pois segundo Duarte J.R. (1988: 32) "...ninguém adquire novos conceitos se estes não se referirem a suas experiências de vida".

Ao compor uma lista com diversas possibilidades de referir-se ao vermelho, as palavras 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. O sujeito estabelece pontos de contato com uma ordem de objetos diversa daquela sobre a qual estará escrevendo. Tanto idéia quando palavra são únicas no caso do vermelho aqui focalizado. É esse vermelho que irá remeter a canto de galo, papoula, fogo, vulcão, lava, toque de clarim, etc. Ou seja, uma palavra (vermelho) possibilitando outras palavras, dessa vez não só palavras, mas imagens. Esse processo enriquece o movimento do pensamento, compondo uma etapa que deve ultrapassar em toda sua

extensão, de provisionamento deste gênero de recurso. Algumas passagens são reveladoras desse procedimento:

No inverno, sol caindo mais cedo, assistíamos à apoteose dentro do próprio cemitério. No verão o sol descia depois de fechado o portão. [...] No princípio era só luz e como que uma sucessão de metais cortantes – faíscas purpurinas pontas de lanças ensangüentadas, cimitarras de prata gotejando púrpura, cascos de ouro lampejando na carreira, mantos rubros de deuses e heróis arrastados por nuvens e engrossando como ancas, se afinando como focinhos, se levantando como patas, que nem tubas e cornetas. Viam-se braços no céu, brandindo armas, cabeças voando decepadas e mãos escorrendo vermelho. Mas já mudav'o ar, as cores iam cambiando, tornavam-se mais nítidos certos contornos e as tonalidades escuras de caudas, crinas e couraças disparando sobre bancos de coral. [...] A tela esplendia um instante e logo desmerecia quanto mais mergulhava o sol. Um vapor pardo ia subindo que a devorava, deixando nas zonas mais claras e onde se arrastava ainda memória do dia, um fundo que empalidecia seu metal logo ocre todo riscado de cirros cor de café, de castanha, casca de árvore (B. M.: 262).



Numa outra perspectiva, o ocaso assume um colorido em metamorfose progressiva, com uma predominância do vermelho e seus matizes:

Era principalmente para atrás do Palácio e da Praça que ia começar o estardalhaço cósmico de mais um pôr-do-sol. O astro descia tão violento de luz que seu ouro expandido virava ouro branco e parecia que aquela bola incandescente girava sem parar. Entretanto, sem centrifugar, antes atraindo e levando concentricamente no seu arrastão nuvens de todas as formas e tamanhos que rodavam em torno da face esplendente de Deus como das multidões dos anjos de Doré voando em roda, arrebatados pelo amor e asas das cores do rosalar, do carmesim, da luz de Marte, milmartes. [...] Logo a diminuição do espantoso luzeiro fazia as nuvens reaparecer agora imóveis: onde se viam corpos e asas surgiam as geografias dos cabos, baías e angras de cobre cercando mares de ouro coalhadas por galeras de Nácar (B.M.: 263).

... logo o deus descendo começava sua transmutação plutônica. Suas camadas endureciam em vidro, em cristal de rocha mais apanhado, num quartzo brancacento em lascas de basalto, calhaus de cimento e alvo calcário, cinza e alizarina. Já esse giz se cozia mais,

queimava, ficava arenoso – dourado como o grês, como o pão no ponto. Depois era um derramar de opalas, pérolas, pedras de lua, ametistas amarelo mel, cabochões gigantescos de rubi e a invasão do goles e da púrpura logo viradas ferrugem de pórfito e finalmente em sangue vivo (B.M.: 265).

Uma imagem, uma idéia, uma percepção não têm hora determinada para acontecer. Sabe-se que Pedro Nava, se estivesse numa mesa de restaurante e se deparasse com uma combinação de palavras para ele desconhecida, não hesitava em anotar a descoberta mesmo que em um guardanapo de papel. Não significava esse gesto, necessariamente, que haveria um uso imediato para aquela descoberta. O autor sabia que oportunamente essa anotação lhe seria útil. Caracteriza-se o provisionamento cujo princípio é o da antecipação. Provisionamento é um processo sem duração prevista, só tem começo... Não há um texto imediato, há textos em gestação. Quanto maior o conjunto de registros, maior será o poder de composição textual.

No provisionamento de registros, o universo das coisas antecede ao universo da linguagem e esta resultará de múltiplas transformações. Assim, não se pode falar de formulações que se tornem suficientes de imediato. Os



ajustes que irão sofrer serão apoiados pelo provisionamento e não necessariamente por puros procedimentos sintáticos isolados. Esse método de trabalho é da natureza do colecionar, do armazenamento. A produção final é da natureza da disseminação.

A eleição de um determinado assunto ou problema para discorrer depende da habilidade e da persistência no provisionamento. O provisionamento é uma atitude pessoal. A ausência de uma determinada evidência pode comprometer um tratamento médico, por exemplo, ao passo que uma coleção delas pode determinar uma direção a seguir em função da revelação produzida por um único documento.

A linguagem de Pedro Nava dá indicações de que o autor efetuava conexões, ou que propriamente via conexões onde havia conexões. A linguagem médica, por força de sua própria profissão, é adaptada ao uso literário quando o autor, aproveitando uma anotação feita (ficha número 249), transfere para uma passagem de Beira-Mar a seguinte imagem referente ao vinho: "Pois começamos jantando no Colosso. Um sólida macarronada acompanhada dum Chianti, gratificante como hemorragia às avessas" (B.M.: 128).

Já o esqueleto humano é descrito por meio de associações a elementos da escultura e da arquitetura. Como médico, ressaltava que certas partes da estrutura óssea têm função de sustentação do corpo. São materiais diferentes (ossos e concreto), porém com os mesmos elementos de primeiridade. Apoiado em anotações (fichas 10, 11 e 83) assim se coloca:

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 (B.M.: 357).

A associação de elementos, a princípio díspares e contraditórios, entram em perfeita harmonia na organização de uma construção, dependendo da forma como as idéias são conduzidas. São situações que contêm os mesmos elementos de primeiridade. Por esse motivo podem figurar juntas, e seus elementos de semelhança funcionam como valor expressivo da mesma idéia. Percebe-se que Pedro Nava agrupa os seus conhecimentos e as suas experiências tirando delas o máximo proveito, pois quanto maior a capacidade de agrupamento – não só daquilo que se tem internalizado, mas também daquilo que se pode buscar para atender a um objetivo – maior a possibilidade de se estabelecer pontos de contato para buscar soluções de linguagem, pois segundo Loubet (1993: 46): "Cabe ao artista a função de alargar os limites da expressão e da comunicação".

A criação está sempre envolta num mistério que aguça a curiosidade daqueles que se interessam pelo assunto e acaba suscitando o surgimento de explicações, muitas delas bastante simplistas. Dessa forma, surgiu para o público leitor, o

mito do dom de escrever, ou seja, escrever é para poucos que, dotados de extrema inspiração, sentam-se à frente de uma máquina ou de um computador e produzem grandes obras, sejam elas, em poesia ou prosa. Assim, o consenso formado foi de que a composição da obra acontecia por meio de pura inspiração. É inegável que a inspiração faça parte do processo de criação, porém, a tessitura da obra exige muito mais que isso, exige um trabalho árduo, de pesquisa e mineração, de busca de vocabulário, de escolha de termos mais adequados à expressão daquilo que o autor tem em mente. A obra de arte não nasce pronta. É uma obra construída sobre elementos palpáveis. Essa elaboração progressiva, essas transformações pelas quais a obra passa, deixam marcas nos sucessivos estágios da criação. São essas marcas, esses registros materiais do processo criador que a Crítica Genética propõe-se a estudar, pois segundo Salles (1998: 13):

O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho.

Os documentos de processo que Pedro Nava armazenou para compor



a sua obra – fichas, desenhos, recortes de jornal, caricaturas – revelam esse árduo labor por parte do artista. O seu texto é fruto de uma elaboração progressiva, de um processo que envolve busca, experimentação, escolha. Desmitifica-se, assim, a idéia de que a obra nasce acabada, calcando o percurso criativo acima de tudo no trabalho, na dedicação e disciplina com que o autor procura a melhor forma para expor as suas idéias. Ao acompanharmos seus processos de construção, independentemente do instrumental teórico eleito, "estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável no qual está, muitas vezes, localizada" (Salles, 2000: 23). Antes mesmo do processo, existe o projeto, a intenção. Um rumo, ainda que vago; uma intuição sem forma definida. Há um desejo pela aventura da criação. Esse estudo, assim, nos faz penetrar na gênese da criação poética para tentar compreender o tempo de concepção e gestação da obra considerada como finalizada por seu criador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bakhtin, Mikhail, 1997, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.

Cressot, Marcel, 1980, *O estilo e suas técnicas*, Trad. Madalena C. Ferreira, Lisboa, Edições 70.

Duarte J.R., João Francisco, 1988, *Fundamentos estéticos da educação*, Campinas, Papirus.

Genouvrier, Emile e Peytard, Jean, s.d., *Lingüística e ensino do português*. Coimbra, Livraria Almedina.

Loubet, Maria Seabra, 1993, *Estudos de estética*, Campinas, Editora da Unicamp.

Manzolli, Jônatas, María Gonzales, Eunice Quilici e Paul Vershure, 2000, Auto-organização, criatividade e cognição, in: D'Ottaviano, Ítala M.L., Gonzales, Maria E. Q. (orgs) *Auto-Organização: estudos interdisciplinares*, Campinas, Unicamp, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência.

Nava, Pedro, 1979, *Beira-Mar*, Memórias 4, 9 ed. Rev., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

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

\_\_\_\_\_, 2000, *Crítica genética: uma (nova) abordagem; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2 ed., São Paulo, EDUC.

- Trabalho apresentado no XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica – Salamanca/setembro/2001.

## NOTAS SOBRE LA AUTORA

Edina Regina Pugas Panichi es Especialista en Lengua Portuguesa, Maestra y Doctora en Letras, profesora de la Universidad Estatal de Londrina, Brasil.

Correo electrónico: edinaregina@uel.br

