

A Informação Estética e a Construção Textual

The Aesthetic Information and the Text Construction

Edina Regina Pugas Panichi *

Resumo

A presente comunicação tem por objetivo analisar o processo criativo empregado pelo autor Pedro Nava na construção de sua obra *Beira-Mar/Memórias 4*. A transcrição do pensamento permite aproximar identidades e diferenças naquilo que se pretende exprimir. Produzem-se, assim, novos sentidos e novas estruturas que conduzem à descoberta de novas realidades alargando o sentido da idéia original e, ao mesmo tempo, completando-a criativamente. Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo integrando-o em um contexto global. As idéias passam a interagir com toda uma ampla faixa de pensamentos e sentimentos. Interligam-se aspectos múltiplos e mesmo divergentes entre si que passam a integrar-se numa nova síntese, ampliando a informação estética.

Palavras Chave: estilística; escritura; crítica genética

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the creative process employed by Pedro Nava in the construction of his work “*Beira-Mar/Memórias 4*”. The trans-creation of thought makes it possible to approach identities and differences in that it is intended to express. New senses and new structures are produced and they lead to the discovery of new realities widening the sense of the original idea and, at the same time, fulfilling it creatively. To create means more than invent or produce any new phenomenon. To create means to form a new knowledge integrating it into a global context. The ideas start to interact with thoughts and feelings. Multiple and even divergent aspects are interconnected and they become integrated in a new synthesis, widening the aesthetic information.

Key Words: stylistic; writing process; genetic criticism

Introdução

A imaginação criativa nasce do interesse do criador em explorar as possibilidades maiores de certas matérias ou realidades. É produto da capacidade relacional, ou seja, de efetuar conexões. Criar permite alcançar a realidade mais profunda e desenvolver o conhecimento das coisas. Realizar um estudo apoiado nos arquivos de um determinado autor, como no nosso caso, apoiado nos documentos de processo do memorialista Pedro Nava, explica-se como op-

ção metodológica e também pelo conjunto de coincidências operativas que a organização produzida pelo autor ajuda a perceber, daí a importância de, segundo Ostrower (1999, p.143), *saber do trabalho de outros, ter contato com seres criativos, não no sentido de uma rivalidade, mas no sentido de um crescimento interior que também em nós se realiza quando podemos acompanhar a realização de outro ser humano.*

Para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. A matéria

* Docente dos Cursos de Graduação em Letras e Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina – UEL

determinará o caminho a seguir e oferecerá soluções para as necessidades de decisão. No momento da construção de uma obra, idéias, pensamentos, escolhas lexicais, identificações podem ser registradas através de meios diversos como fichas, mapas, desenhos, plantas, gravuras, diagramas, etc. São recursos úteis para dar uma primeira existência material a esses dados. O que se poderá efetuar posteriormente com tais registros dependerá da capacidade de transmutação ou tradução para diferentes códigos. Num tipo de busca que integra variadas formas de ser, o criador defronta-se com fatos reais, fatores de elaboração do trabalho que tornam possível optar e decidir por uma ou outra, numa atitude de tomar decisão e atuar. Os processos criativos só podem ser expressos na medida em que se tornam conscientes e recebem uma forma. Não se trata, no entanto, de um processo de mão única em que o pensamento pode ser colocado de imediato em sua forma definitiva. Há uma seqüência de transformações, daí a pertinência de se afirmar o contínuo processo de tradução na criação. Tudo tem origem na percepção consciente, premissa básica da criação. Além de resolver situações imediatas, possibilita que o homem a elas se antecipe mentalmente. A construção de arquivos é o recurso prático para essa finalidade.

1 O processo criativo de Nava

No exame dos procedimentos de Pedro Nava para a descrição da casa de Carlos Drummond de Andrade, numa das passagens de seu livro *Beira-Mar/Memórias*⁴ (NAVA, 1979), nota-se a preocupação do autor em fazer um levantamento de sinônimos para o substantivo *casa*, levantamento este re-

Casa
Prédio
Construção
Habitação
Moradia
Imóvel
Edifício
Domicílio
Residência
Lares
Penates

gistrado numa ficha (sem numeração) que traz as seguintes anotações:

Na primeira versão do texto definitivo, notam-se correções tão reiteradas quanto foram reiteradas as menções a um único termo: *casa*. É evidente a constatação pelo autor de que se repetia e tornava monótona a construção. Resolve, então, construir a ficha planejando as várias maneiras de que poderia dispor para expressar um único elemento substantivo por meio de uma série sinonímica. Repare-se que, neste caso específico, a construção da ficha foi posterior à escritura.

Para descrever a casa do amigo, Pedro Nava usa, em seqüência, *casa*, *edificação*, *prédio* (esta última palavra é aposta a uma correção em que anteriormente aparecia a expressão *casa*). O mesmo acontece mais adiante, quando também se percebe uma correção sobre nova menção da palavra *casa* substituída por *domicílio*. A mesma coisa ocorre duas linhas abaixo, de novo com a palavra *casa* sendo substituída por *imóvel*. Ao voltar a mencionar a casa de Drummond para dar continuidade a seu relato, o autor emprega o termo *edifício*, que se percebe estar escrito sobre uma correção (impossível de decifrar). Resultam pelo menos seis diferentes formas para o termo *casa*, o que vem comprovar a preocupação do autor em não ser repetitivo. Os vestígios deixados fornecem, assim, informações diversas sobre a criação, de como se processou a transformação de uma forma em outra e do que se passou na cadeia contínua do percurso criador. O texto final, publicado, ficou assim composto:

Esta a casa que freqüentei só, com Alberto Campos, com Emílio Moura, para visitar o poeta. Era uma simpática edificação, defronte à Igreja da Floresta, pintada de óleo verde, com entrada central, escada de degraus de mármore dando no “diminuto alpendre” cujas paredes ostentavam, como era moda em Minas, afrescos (o do pescador que ornava o prédio do Carlos, foi-se, conforme verifiquei em romaria de saudade feita com Ângelo Osvaldo a 16 de dezembro de 1976). Esse alpendre dava para as portas de serventia do domicílio e à direita, para a do quarto independente habita-

do pelo poeta. Em cima deste quarto, telhado de duas águas fazendo chalé, simétrico ao do lado oposto do imóvel. Os dois, ligados pela cobertura da parte central. Tudo isto desapareceu sendo substituído pela desgraciosa lage de concreto que deu ao edifício que era gentil, aspecto de caixote. (NAVA, 1979, p.172)

A ambição presente num processo de construção de objetos é a de buscar uma forma definitiva capaz de encerrar tudo em si mesma. Isso contraria a noção de incompletude do signo e nega seu poder de autocorreção. O signo tenta, em vão, dar conta do objeto. Este é o princípio da incompletude. Só é possível pensar em cadeia de signos em que um transfere para o outro a possibilidade de aproximação com o objeto. É um processo de crescimento que se dá em rede. O processo de recriar explica-se no interior da tendência do signo a autocorrigir-se e a autogerar-se. Quando falta um termo no código escrito, não significa pensar que falta uma palavra que pode ser recolhida de um dicionário. O que na realidade é necessário é preencher lacunas que mais tarde serão expressas por meio de palavras. Trata-se de entender conteúdos mentais e de como se processa o olhar para o mundo, pois como observa Jakobson (1999, p.67): *Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por cincunlóquios.*

Ao fazer um levantamento de dados que remetesse à cor vermelha, Pedro Nava enumera várias possibilidades registrando, dentre outras, as seguintes construções:

canto de galo
toque de clarim

Se consideradas exclusivamente do ponto de vista da lógica da língua, tais expressões parecem não ter sentido. No entanto, são preciosas, originais, inteligentes quando servem ao propósito de preencher

a lacuna da categoria em processo de criação. Por que tais expressões remeteriam à cor vermelha? Seria porque o galo canta ao amanhecer, da mesma forma como o clarim é tocado ao amanhecer e ao anoitecer, quando o céu está avermelhado pelo nascer e pôr do sol? O autor utiliza, assim, uma possibilidade concreta do idioma de expressar algo só explicável pela imaginação. A atividade criativa consiste, então, em transportar certas possibilidades latentes para o real, pois o processo de criação é um processo aberto, ativo, em que as atitudes sensoriais e intelectuais se encontram e se associam em múltiplas ligações.

Para Ostrower (1999) no momento em que algo se configura e se explicita, desdobra-se numa infinidade de alternativas. Há um movimento dialético que alterna momentos de ampliar, daí o fato de o processo regenerar-se por si mesmo. Pelo fato de serem dialéticos, os movimentos estão em oposição e ao mesmo tempo em unificação.

O importante fator a considerar é a inserção do criador. É inevitável que ela ocorra no interior do antagonismo descrito para que, mais adiante possa gerar formas que serão traduzidas em algum tipo de código, o escrito, por exemplo. O espaço de tempo destinado a essa vivência deve ser preenchido com a criação de códigos de suporte que são os mapas, desenhos, fichas e demais recursos. É também um momento que pode ser fechamento ou de abertura. Se for do primeiro caso, requererá atitude de carnavalização.

No decorrer da composição de uma página, há momentos em que não se consegue avançar na escrita, ocorrendo uma “crise verbal”. A carnavalização das idéias surge, então, como uma forma de recompor o pensamento e dar vazão à criatividade através da renovação de relações, seleções, alternância de elementos, criação de novas formas de expressão.

Um exemplo claro da renovação da forma de dizer pode ser constatado numa anotação em que Pedro Nava brinca com as palavras, criando jogos verbais para se referir a um pássaro, mais especificamente, à andorinha. Compõe, para isso, uma ficha,

identificada com o número 88 em que faz, primeiramente, um levantamento da designação dada ao pássaro em diversas línguas:

Andorinha – português
Hirondelle – francês
Golondrina – espanhol
Rondinella – italiano
Schwalbe – alemão
Swallow - inglês

A seguir, exemplifica os modos possíveis de se fazer jogos verbais com palavras diversas:

Modos de fazer jogos verbais – estudo dos palíndromos, analetrias (anagoletrias)

Laura – Raul
Arual – luar
Raul – lura
alure (francês)
Luzare – ar azul
Azul – zaun – erro dactilográfico

O aproveitamento das possibilidades anteriormente levantadas, leva à elaboração de novas formas vocabulares não previstas até aquele momento, como se pode comprovar pela anotação seguinte:

Engate de várias línguas: fazer partindo de andorinha, golondrina, (gondoladorinha) hirodrina andorondele

O texto resultante é o que segue:

E precisa? descrever o vô das andorinhas se seu desenho sinuoso já está no nome do passarinho, nome inspirado na qualidade do adejo – como acontece em todas as línguas – não vê? Olha hirondelle, golondrina, rondinela, swallow, schwalbe... E ele fica até nos jogos verbais que se queira fazer rabiscando gondoladorinha, hirondrina, androndele... Tudo plana, fende o ar, estaca, mergulha, bate asas, faz tesoura, pousa e some. (NAVA, 1979, p.267)

A percepção do autor originou uma linguagem própria, de extrema riqueza, baseada na liberdade de relações. A concepção carnavalesca do mundo, no dizer de Bakhtin (1999, p.30),

ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproxima o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos, permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem diferente do mundo.

As formas baseadas nessa linguagem carnavalesca resultam da busca do novo, da mutação, da renovação, da alternância, enfim, da liberdade de expressão. Tal liberdade traz como resultado a criação de novas formas lingüísticas, associação de elementos imprevisíveis e conversões diversas. A visão carnavalesca exprime uma oposição a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, seriedade e rigidez.

O comportamento de um velhote cheio de compostura que, apesar de bebedor inveterado, somente pedia meia cerveja de cada vez para dissimular o vício, é reprovado pelo autor que assim se refere à pretensa austeridade do personagem:

De meia em meia a galinha enche o papo. (NAVA, 1979, p.10)

A renovação do clichê, neste caso, quebra a expectativa do leitor e se torna expressivo justamente pela substituição do termo habitual por outro inesperado. As construções estereotipadas dão ao leitor a oportunidade de prever os rumos discursivos dados pelo autor, e é justamente o rompimento dessa estereotipia que permite a renovação das possibilidades estilísticas das construções.

As formas especiais do vocabulário são também exemplos dessa visão carnavalesca. Ao referir-se a uma senhora que enriquecera às custas da substituição, Pedro Nava a nomeia de forma a deixar patente a origem de sua fortuna:

Essa grande belorizonta deixou sua fortuna milionária a uma órfã e... à Prefeitura da capital de Minas. (NAVA, 1979, p.130)

Já a aproximação de elementos díspares tende a abolir as relações previsíveis e a eliminar certas regras vigentes criando um tipo especial de comunicação, ideal para os objetivos que o autor tem em vista, naquele momento. É o que ocorre quando Pedro Nava associa um substantivo e um adjetivo incompatíveis, à primeira vista. Tal fato ocorre para justificar o comportamento de um de seus personagens que por ser irmão de um professor e de um bispo, dava-se muito ao respeito não bebendo ou frequentando bares em Belo Horizonte:

Um dia convidei-o a uma cerveja. Ele recusou escandalizado (...) Convidou-me por sua vez a uma casa de frutas na descida de Bahia para saborearmos, como ele fazia todas as tardes, umas laranjas seletas. Superiores – afiançou. Passei a ser convidado e a convidar o novo amigo para essas **orgias cítricas**. (NAVA, 1979, p.290)

A associação de elementos heterogêneos e a conseqüente aproximação de elementos distantes estabelecem o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, em determinadas situações. Percebe-se tal fato numa passagem em que o autor exalta a profissão de uma prostituta, colocando-a no mesmo patamar que os grandes doutores da capital mineira, tal o profissionalismo que demonstrava:

A Alzira Caolha, pela profunda consciência profissional que fazia dela algo como um Torres Homem, um Castro, um Couto da Putaria. Ela era puta e era-o plenamente como os grandes citados eram médicos, Frontin engenheiro e Clóvis Bevilacqua jurista. Mestra egrégia. (NAVA, 1979, p.133)

A língua interpretativa e pitoresca dos pacientes, registrada por Pedro Nava, neutraliza as diferenças e barreiras entre o médico e o doente, criando um tipo especial de comunicação sem restrições, como se pode perceber na passagem:

Ai! Doutor, senti como se eu fosse um monte de gelo derretendo, não vi mais nada e caí. A coisa em linguagem médica queria dizer: suores e lipotímia. Assim era feito com a série de figura-

ções verbais que cada um usava para exprimir suas dores, agonias, aflições. Lembro as que guardei para sempre. Tenho o tornozelo cheio de vidro moído. Uma dor como se as carnes estivessem despregando dos meus ossos. Sinto um rebolado no joelho. Meu Deus, doutor! Tenho sensação de formigamento que vai da papada à ponta do pé e ao mesmo tempo parece que estão enchendo minha perna e minhas **cadeira** que nem pneumático de automóvel. Meu sangue tem pimenta. Tenho uma canga no pescoço e a cabeça feito mingau. Uma correria dentro de mim. Sofro de fisgadas ardidadas. Meu corpo fica feito bacia de saboada quando as bolhas tão rebentando – aí ele arde e chia, bate todo por dentro, e com perdão da má palavra, treme até na via da vagina. Tem estrelinhas de metal debaixo de minha pele. Uma corrente de ar nos ossos da perna afora. Me deu um ronco na cabeça. Isto tudo era preciso fazer repetir, perguntar como era, captar e afinal transcrever na linguagem técnica com que se classificam *as dores, as aflições, as sensações falsas do ptiatismo, as parestesias revestidas de comparações fantasistas*. (NAVA, 1979, p.330-331)

A tradução das idéias tem como princípio retirar do significado original outros significados implícitos descobrindo, assim, novas realidades. Ao decodificar o original, associam-se formas e não idéias. O que acontece, neste caso, é a possibilidade de se produzir, por outra configuração estética, efeitos análogos.

Conclusão

A criatividade não consiste apenas em novidade, mas em novidade alcançada numa realização sem precedentes. Assim, a pessoa criativa não apenas tem idéias, mas persegue-as. A capacidade de produzir idéias raras, resolver problemas incomuns, usar coisas ou situações de modo não costumeiro, assim como estabelecer conexões remotas ou indiretas, são traços que caracterizam a originalidade presente em pessoas com tal potencial. O artista lê, anota, discute, coleciona, explora e armazena dados com vistas a uma possível utilização futura. Daí decorre que quanto mais associações adquiriu uma pessoa, mais idéias ela terá à sua disposição. *Em suma, um ato ou*

uma idéia é criador não apenas por ser novo, mas também porque consegue algo adequado a uma dada situação. (KNELLER, 1999; p.18).

O despertar da imaginação provém, portanto, 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 elas lhe podem oferecer em termos de elaboração de sua escrita. Os documentos do processo criativo armazenados pelo escritor põem em evidência a ação e o movimento que envolvem a sua produção. Vestígios de estados preliminares que levam à concretização de uma obra são observados no decorrer da escritura, bem como as decisões do artista ao longo do percurso. *São seus modos de apreensão do mundo que insistem sobre ele e suas relações daquilo que o atraem e que, de algum modo, ele leva para sua obra em criação*, enfatiza Salles (2000, p.81). Quando observamos Pedro Nava testando sinônimos para substituir a palavra *casa*, estamos diante do artista trabalhando a matéria e adaptando-a

a seus objetivos, pois a intenção criativa mantém íntima relação com a escolha do material a ser utilizado. Uma série de idéias, planos e possibilidades vão sendo selecionados e o texto vai surgindo como resultado desse trabalho de busca e experimentação.

Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 4.ed. São Paulo: Hucitec; 1999.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- KNELLER, G. F. *Arte e ciência da criatividade*. Tradução José Reis. 14.ed. São Paulo: IBRASA, 1999.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar: memórias 4*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SALLES, C. A. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2000.