

## *A gênese textual e a morfologia da criação verbal*

Edina Regina Pugas **PANICHI**  
Universidade Estadual de Londrina

**Palavras-Chave:** Construção textual; gênese; escritura.

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo analisar a construção do texto do ponto de vista da gênese da criação. Observa-se, assim, a obra em movimento, o que nos permite acompanhar o caminho seguido pelo autor para a materialização de seu projeto.

**Abstract:** This work is aimed at analysing the text construction from the standpoint of creation genesis. The workpiece is viewed in its motion, which enables the observer to follow the routes taken by the author to accomplish his goal.

**Resumen:** El presente trabajo tiene por objeto analizar la construcción del texto desde el punto de vista de la génesis de la creación. Se observa, de ese modo, la obra em movimiento, lo que nos permite acompañar el camino desarrollado por el autor para concretar su proyecto.

A escolha de *Beira-Mar/Memórias 4* de Pedro Nava (1979) como objeto de estudo deveu-se a dois fatores: em primeiro lugar, por sugestão do próprio escritor que, numa conversa informal com a autora deste trabalho segredou ser esse o volume que mais o agradava, por abranger o período de maior importância em sua vida – “viver os 20 anos nos anos 20” – e por agrupar os amigos contemporâneos. Em segundo lugar, pelo privilégio de termos em mãos cópias dos arquivos referentes à produção de *Beira-Mar*, conseguidos junto à Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, através de seu diretor, à época, Plínio Doyle. A concessão desses documentos foi possível, graças à intervenção

da família do autor, na pessoa de sua esposa Nieta Nava que, tendo conhecimento do empenho do marido no desenvolvimento da pesquisa que estávamos desenvolvendo, solicitou a abertura e cópia dos arquivos logo após a morte do memorialista.

O conjunto, formado pelos documentos a que se teve acesso sobre a obra em questão, compreende um vasto material que vai desde fichas, anotações para lembrete, mapas, desenhos, caricaturas, plantas de edifícios, recortes de jornal, dentre outros. Um estudo de como esse material se converteu ou foi efetivamente empregado na formulação de uma das passagens construídas pelo autor, é o que nos propomos fazer.

A passagem que descreve o carnaval de 1926 (páginas 297 a 300 da edição em estudo) utiliza, no conjunto, vários documentos de processo. Das fichas – que continham informações fundamentais sobre os fatos a serem narrados – Pedro Nava chegava a uma segunda fase da criação – o *boneco*: um sumário de tópicos a serem desenvolvidos com a referência das fichas correspondentes. Observa-se, assim, o trabalho em movimento, já em transformação, o que nos permite acompanhar o caminho seguido pelo autor para a materialização de seu projeto. Analisar a passagem a seguir, é como entrar no Club Belo Horizonte da década de 20, a convite do próprio autor, e participar da festa. É significativo ressaltar que as anotações reúnem os dados que farão parte do texto. Em outras palavras, preparam a seqüência do texto que assim se inicia:

O Carnaval [...] começou no Clube Belo Horizonte com bailes como os dos anos anteriores. Lá estavam as nossas moças com as indefectíveis fantasias de Noite, Lua, Alsacianas, Tirolesas, Holandesas, Fadas, Castelãs, Marianonietas, Ciganas, Pierretes, Colombinas e Flores (todas).

Esta parte remete ao seguinte conjunto de anotações:



O Carnaval de 1926	Noites Alsacianas Holandesas Tirolesas Fadas Castelãs Pierretes Colombinas Flores (todas)
--------------------	---

O Carnaval antigo Balão pg. 110

Fantasia	84
----------	----

O texto continua:

Com certo escândalo viu-se, ao lado dessas, a multiplicação das apaches e gigoletes; com surpresa, a Ogarita Sá e Silva com uma linda roupa de Colombina, só que metade preta e metade branca, a Ceci Mibieli como Odalisca de lamê prateado. Com muita reprovação, a Marianinha Bevilacqua de calções bufantes feitos de tiras de cetim das cores do arco-íris, manto e um colar onde se penduravam as letras que compunham T-E-R-P-S-I-C-H-O-R-E. Era o nome de sua fantasia que uma senhora reprovadora dizia Terpsicóse e comentava maligna. Como é? Que a família dessa moça consente que ela se vista de semelhante psicose! As danças entretanto eram as mesmas valsas, mazurcas, tangos argentinos, xotes e quadrilhas. À meia-noite do primeiro dia la fête battait son plein quando ouviu-se um berreiro e uma tropelia escadas acima e irrompeu no salão um grupo enorme, num conjunto alvi-negro – de que o branco era representado por senhores e rapazes vestidos de cozinheiros, de gorro engomado, aventais, mangas arregaçadas e fazendo barulheira infernal de bater e esfregar colheres, garfos trinchantes e escumadeiras

em caçarolas, frigideiras, ralos, panelas, caldeirões, tábuas de carne e o mais da parafernália dos mestres-cucas. O negro era das roupas das senhoras e moças vestidas de subretes, touquinhas e aventais de renda – todas brandindo vassourinhas, espanadores e esfregões de linho. Logo identificados. Eram parentes de Mestre Aurélio e D. Sazinha chegados naqueles dias, para o verão em Belo Horizonte. Com eles e no mesmo bloco entraram os primos da cidade – todos os Lessas, Sás, Pires e Rabelos que moravam na capital de Minas. Meu amigo Chico Pires fazia um maître queux fabuloso. Logo o Carlos Sá foi entender-se com o maestro pedindo marchas animadas. Acabaram-se decidindo pelo can-can de A Viúva Alegre (fã-sol-mi-ré-mi-dó-fã-lá-dó) e pela marcha-portuguesa Vassourinha cantada desde 1912. E não se ouviram mais outras músicas àquela noite. E pela primeira vez, em Belo Horizonte, viu-se um bloco desfilando braço dado ou alternando homem-mulher uns com as mãos nos ombros e cinturas dos outros e cantando enquanto dançavam. A tradução da letra da primeira.

Fica doído varrido quem quer,  
ou quem não quiser ver a Mulher...

Os versos conhecidos da segunda.  
Rica vassoura, ai! Quando serás minha!  
P'r'eu deste abano passar a varredor...

A continuidade do texto reproduzido acima, foi construída com base na composição obtida com as anotações:

Danças  
Modernização em 1926 devida: Blocos  
aos parentes de Aurélio 68-111-112-113 – descrever os  
protótipos  
Carlos Sá – Chiquito Lessa – Lucas – instrumentos copa e  
cozinha

Naná Lessa – Deia Sá Lessa – soubrettes – espanadores,  
vassourinhas, espelinhos

Maria Silvana ainda de Marquesa cor de rosa e

Azul natier – conjunto Pompadour. Música e Marcha

Fica doido varrido

quem quer

Minha fascinação por tal gente

Mariquinhas de Terpiscope 119

Ogarita

Os números 68, 111, 112,113 e 119, colocados ao lado das anotações, remetem às fichas que trazem maiores dados sobre o que foi dito e que servem de orientações para a construção do texto, como se pode perceber nas reproduções:

Carnaval dos Sás

68

Sobre o fascínio exercido sobre mim pelos  
Sás comparar o de Swann sobre o narrador  
Ver La Recherche vol. 2 p. 272

111

Carnaval dos Sás – em Bh  
Maria Silvana - 1921

112

D. Naninha comentando  
A Mariquinhas fantasiada  
De Terpscôse

119

O Carnaval dos Sás – 1926?

113

Os registros materializam direcionamentos do autor, uma intimidade a que não se teria acesso. São vestígios de que se buscam estabelecer nexos, a observação de como se processou a transformação de uma forma em outra e a descoberta do que se passou na cadeia contínua do percurso criador. Dessa forma, pode-se constatar que a criação não surge do nada. Ela se baseia em dados preexistentes que, manipulados pela mão do escritor, assumem um novo formato dependendo dos objetivos que este tem em vista. O ato criador é um processo contínuo de revelação

de novas realidades. Para o próprio Nava:

Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora [...]. Só há dignidade na recriação. O resto é relatório [...]. (1986, p. 288).

Tal posicionamento vem corroborar essa noção do ato criador como reelaboração da realidade cujo resultado, variável de escritor para escritor, está intimamente relacionado à capacidade de cada um no rearranjo do material que tem em mãos.

Os processos perceptivos sofrem também variações no que diz respeito à apreensão dos fenômenos que se lhes impõem. Pode-se perceber em Pedro Nava uma relação visual com o mundo. A utilização do desenho para melhor captar certas situações, como o caso das fantasias esboçadas, é outro instrumento de que lança mão para transfigurar o mundo observado. Os arquivos do escritor também nos oferecem subsídios para a compreensão de como as anotações e desenhos são apreendidos e transportados para o texto. Revelam, ainda, a necessidade de pesquisa exaustiva sem a qual a obra não se sustentaria. A música de carnaval *Vassourinha*, citada e reproduzida no texto, foi fornecida ao autor por Maria Luíza Nava Ribeiro (Isa), sua irmã, conforme anotação constante de uma ficha com o número 936. Isa reproduz várias músicas de carnaval, possivelmente a pedido do irmão citando, inclusive, a fonte de sua consulta: *Edigar de Alencar – O Carnaval carioca através da música, página 87/88*. O exercício da escritura tem um percurso próprio. Em alguns momentos, percebe-se que a pesquisa se revela anterior ao ato da escrita e, em outros, a escrita determina a pesquisa – é a criação em processo de desenvolvimento. Para Bakhtin (1997, p. 206) a obra de arte apresenta três elementos, ou seja, o conteúdo, o material e a forma.

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, de outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica.

Notemos o próximo trecho do texto publicado:

Depois do primeiro pasmo, os mais audaciosos aderiram. Lembro Amelinha Melo Franco e Múcio. Ela de branco e lenço vermelho na cabeça, ele de dominó preto; Beraldina Ribeiro e Estela Carrilho, as Marcondes, os Jacob; Laurita de avental e lenço verde na cabeça, seu irmão Rui Gentil Cândido num magnífico Pierrô vermelho todo vibrante e sonoro dos guisos cosidos dentro dos babados da veste; Valério Rezende de boné de oficial de marinha; as Serpas egrégias; Nair Lisboa e suas primas Robichez; Palmira e as suas – as Belisário Pena; Leopoldina e Persombra; Maria Silvana; as Pedro Paulo; uma delas com um Pierrô suntuoso de cetim amarelo-ouro cujas amplas mangas e bocas de calças eram feitas de larga renda negra.

Anotações da página esquema:

Adesões:

*Casildo* mostrando o fox (Fox trot de las Campanas)

Ogarita – sua dança, sua graça ou fox blues

Amelinha e Múcio – Ela de branco e lenço vermelho

As Beraldina e Carrilho – Persombra e as primas e as Penna

Ruy Gentil e as Marcondes – Laurita Gentil

Os Jacob – As pedropaulos – Pierrot amarelo Célia

O texto de Pedro Nava é marcado 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. Nava transportou ao exercício de escritor, o hábito do detalhe, da minudência (herança de médico), hábitos estes que se integravam à sua necessidade implícita de expressão por meio de diferentes linguagens. Segundo Salles (2000, p. 40): “Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório – tradução intersemiótica, ou seja, passagem de uma linguagem para outra”. Os documentos de processo de Nava oferecem vários exemplos da utilização da linguagem visual como forma de registro. É o que se pode perceber pelos esboços que o autor faz das fantasias de carnaval descritas em sua narrativa. Reforçando os detalhes do desenho, o autor utiliza uma outra anotação registrada na ficha de número 118:

Os guizos nas fantasias eram dentro dos babados

Carnaval Sás

118

Continuando:

A alegria contagiante de Diamantina tinha se alagado, embebendo os belorizontinos contidos e o clube parece que ia explodir de risos cantos gargalhadas gritos de alegria. Logo, mais gritos, agora de pânico, depois de acrescentada alegria: era o Álvaro Pimentel vestido de caubói, um trinta e oito em cada mão e disparando de repente doze tiros de festim para o ar. Aquele cheiro de pólvora seca parece que excitou mais, as prises de lança-perfumes começaram a ser tomadas às escâncaras e em doses de anestesia geral. O Cavalcanti, o Cisalpino, o Isador e o Paulo Machado cometiam desatinos. O Teixeira, o Chico Martins e eu estávamos na farândola e vestidos de Tunos. Os verdadeiros, de Coimbra, tinham visitado Belo

Horizonte e nós três resolvemos lembrar a passagem dos estudantes portugueses caracterizando-nos como eles andavam vestidos. Fúnebres capas rasgadas, cosidas a linha branca. Sobrecasaca. Colarinho alto, sapatos e calças negras, sobranceiras aumentadas a linha preta cortada miúdo e esses colados colados até à raiz nasal, queixo escurecido a papel carbono para fazer barba cerrada. [...] Como sobrecasacas tínhamos pedido tudo que havia de mais ilustre em Belo Horizonte. Eu arvorava a de Cícero Ferreira, que servira na inauguração da Faculdade. O Teixeira, a de Bernardo Monteiro, veterana dos debates no Senado Federal. O Chico, nada mais nada menos da que fora envergada por Adalberto Ferraz, a um de janeiro de 1897 – quando empossou-se como primeiro prefeito da então chamada *Cidade de Minas*. *Eram relíquias familiares que obtivéramos a custo prometendo usá-las com o maior cuidado. ... Mas aquele Carnaval... Aquela alegria que os diamantinenses tinham transfundido fora num crescendo até ao baile de terça-feira gorda. Eu não podia mais de admiração por toda aquela gente parenta do Mestre Aurélio. Sentia por eles mais ou menos o que o Narrador nutria por Sivani. Curiosidade, interesse, preocupação. Tinha a impressão de que eles eram de essência diferente e que também um incógnito os envolvia quando vinham a Belo Horizonte.*

As anotações que deram corpo ao texto acima, assim ficaram dispostas:

O club, as salas, as prises. O Lucas buceteando  
O Álvaro aos tiros no salão

Os tunos 84 – as sobrecasacas

O leitor logo percebe que Pedro Nava só pode ter trabalhado tendo ao alcance das mãos um arquivo considerável. Todas as anotações e lembranças registradas davam suporte para a sua escritura e foram preciosas para dar corpo às suas Memórias.

Como atesta Aguiar (1998, p. 18): “A fonte principal do trabalho literário de Nava é ele mesmo, ou seja, sua capacidade de operacionalizar criativamente a própria memória”. Pode-se perceber o exposto quando o autor recupera uma passagem ocorrida durante o Carnaval de 1926 e a registra numa ficha:

No Carnaval em que saímos  
de Tunos – 1926  
lembrar a chegada dos Tunos  
em 1925

84

Leitor assíduo de Proust, por quem se dizia influenciado, Nava traz para o seu texto, num procedimento intertextual, as mesmas impressões registradas pelo memorialista francês deixando, inclusive, as pistas que podem levar à lembrança evocada:

Sobre o fascínio exercido sobre  
mim pelos Sás comparar o de  
Swann sobre o narrador.  
Ver La Recherche. Vol. 2. p. 272

111

O texto se encerra da seguinte forma:

[...] Acabara o baile, acabara o Carnaval. Não era possível! Queríamos mais e corremos desabaladamente Avenida Afonso Pena afora. Descemos. Fomos ao Palace. Era o novo cabaré e cassino da Olímpia. Estava soberbo e só fecharia às quatro da madrugada. Só que lá era ainda um carnaval convencional e cheio de tangos. Havia números. Quando a Carmen del Toboso saiu para castanholar sua flamenca, não resisti. Levantei-me e invadi o número com tal ritmo de palmas secas,

tão hábil taconeio, movimentos de espinha tão convulsos que a artista riu e aceitou a colaboração. [...] Aquele carnaval teve conseqüências muito desagradáveis para o Chico Martins, para o Teixeira e para mim. Aquela profanação das sobrecasacas foi sabida e as famílias recusaram-se a recebê-las de volta. Ficamos imundos. Só muito tempo depois é que consegui que aceitassem a devolução da que usara [...] Tive de bradar contra a infâmia, jurar por tudo que havia de mais sagrado [...]

– Ora pro nobis	<i>Cordis sinistra</i>
– Ora pro nobis	<i>Tabes dorsualis</i>
– Ora pro nobis	<i>Marasmus phthisis</i>
– Ora pro nobis	<i>Delirium tremens</i>
– Ora pro nobis	.....
– Ora pro nobis	<i>Morbus attonitus</i>
– Ora pro nobis	<i>Cholera morbus</i>
– Ora pro nobis	.....
– Ora pro nobis	<i>Lepra leontina</i>
– Ora pro nobis	<i>Phalloporboea virulenta</i>
– Ora pro nobis	<i>Lupus vorax</i>
– Ora pro nobis	.....
– Ora pro nobis	<i>Angina pectoris</i>
– Ora pro nobis	<i>Et libera nobis omnia Cancer</i>
– Amen.	

(VINÍCIUS DE MORAES: Sob o trópico de câncer)

O texto apresentado foi construído com base nas últimas anotações constantes do boneco: Palace – Lucindo e Carmen del Castilho.

Também foi utilizado um recorte de jornal com poemas publicados no Pasquim nº 46 de 7 a 13 de maio de 1970, intitulados *Sob o Trópico de Câncer*, de autoria de Vinícius de Moraes.

O poema constante da matéria acima e utilizado na composição da página que se reproduziu, assim como os demais poemas publicados, foram escritos para homenagear alguns médicos, conforme se observa em menção feita no canto superior direito da página do jornal. São citados os nomes e dentre eles figurava o de Pedro Nava. Há, no recorte preservado em arquivo, uma anotação de próprio punho, ao lado do texto aqui reproduzido e, com toda certeza, reflete uma intenção de registrar um lembrete:

Esse poema foi começado a escrever e deixado de lado devido à doença de Santiago Dantas. Concorri com quase todos os nomes latinos das moléstias, tirados de Coplaud. A publicação atual é a de poema começado a construir há 6 anos. Pedro Nava.

A matéria no Pasquim constava de quatro textos, numa organização efetuada por Vinícius de Moraes, todos eles com abordagem sobre o câncer. A observação de Pedro Nava revela sua interferência na construção do poema publicado pelo poeta. O recorte de jornal, datado de 1970, foi utilizado entre os anos de 1977 e 1978, período de elaboração de Beira-Mar/Memórias 4. Isso vem comprovar que o autor realmente tinha uma vocação para guardar aquilo que julgava que poderia ser aproveitado. No momento certo, o material acumulado passava a integrar o seu texto. A complexidade que envolve o processo de criação em Pedro Nava, leva-nos, então, a estabelecer, para fins de maior visualidade, o movimento que abrange a sua escritura, no recorte aqui selecionado. A originalidade de sua construção reside,

justamente, nos processos combinatórios e nas transformações para a construção de novas realidades: fichas contendo anotações orientam a construção de sumários e, por outro lado, se transformam em textos; desenhos são transformados em textos; o conteúdo de um recorte de jornal é aproveitado para o fechamento de uma narrativa.

O percurso criativo revela-se como uma seqüência de ações que tem como meta a busca da satisfação estética por parte do autor. A adoção de tal método de trabalho mostra, em Pedro Nava, um escritor disciplinado e consciente de sua responsabilidade como ele mesmo faz ver, num depoimento à autora deste trabalho: *Um livro meu, de 500 páginas, foram 1500 fichas consultadas, mais ou menos. De modo que isso foi uma coisa que me deu certa tranquilidade de um trabalho que não é leviano. O que eu escrevi é resultado de elaboração, de nota.* (PANICHI, 1984)

### Referências Bibliográficas

AGUIAR, J. A. de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NAVA, P. *Balão criativo: memórias 2*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

———. *Beira-Mar: memórias 4*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

PANICHI, E. R. P. *Folha de Londrina*. Londrina, 12 abr. 1984. Caderno 2, p. 15.

SALLES, C. A. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.