

**REGULARIDADES E RECURSIVIDADES CRIATIVAS:
GÊNESES TEXTUAIS**

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)
edinapanichi@sercomtel.com.br

RESUMO

O processo de construção textual de um autor varia de acordo com as características da obra, gosto pessoal ou necessidades de expressão. A despeito das descobertas importantes sobre o estilo de determinado autor, não devemos nos prender a alguns processos criativos em específico, apenas pelo interesse particular sobre determinada obra. É de grande importância 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 empregadas por autores diversos, com o intuito de alcançarem um único objetivo que é a construção da obra. Alguns autores desenvolvem o seu trabalho em etapas e com uma disciplina específica. Outros costumam registrar tudo o que consideram importante para a construção de seus textos, antes de iniciarem o trabalho de escrita. Já outros fazem a compilação do material à medida que escrevem, demonstrando a variedade de procedimentos empregados.

Palavras-chave:

Recursividades. Regularidades. Crítica genética.

ABSTRACT

The process of textual construction of an author vary according to the characteristics of the work, personal taste or necessities of expression. In despite of the important discoveries about the style of a certain author, we should not attached to some creative process specifically, only by particular interest about certain work. It is of great importance to compare the textual genesis of this same author, this author with other writers, genres and even different languages, because what matters is the precise knowledge about the ways of writing and about the formal regularities and recursions used by several authors with the intention of reaching an unique objective that is the construction of the work. Some authors develop their works in stages and with a specific discipline. Others usually register all that they consider important to the construction for their texts, before they start the work of writing. Others, yet, do the compilation of the material as long as they write, demonstrating that the variety of procedures used.

Keywords:

Recursions. Regularities. Genetic criticism.

O processo de construção textual de um autor varia de acordo com as características da obra, gosto pessoal ou necessidades de expressão. É de grande importância 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 empregadas por autores diversos, com o intuito de alcançarem um único objetivo que é a construção da obra. Alguns autores desenvolvem o seu trabalho em etapas e com uma disciplina específica. Outros costumam registrar tudo o que consideram importante para a construção de seus textos, antes de iniciarem o trabalho de escrita. Já outros fazem a compilação do material à medida que escrevem, demonstrando a variedade de procedimentos empregados.

Penetrar no ambiente de criação de um escritor e nas fontes que mobilizam a sua escrita permite perceber que o processo criativo se inscreve e se orienta por múltiplas ações. É por meio da observação e análise dos manuscritos e de outros documentos que compõem o dossiê genético que podemos acompanhar as formas de organização das ideias dos escritores na composição do texto. A Crítica Genética, aliada a outras teorias, permite ao analista seguir o trajeto que uma obra persegue até chegar ao público leitor e os efeitos expressivos gerados pelas escolhas ao longo desse caminho. Conforme Salles (2008, p. 28), “o crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra”, percurso esse recheado de descobertas, agregações, ajustes e definições.

De acordo com Grésillon (2007), 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” (GRÉSILLON, 2007, p. 275).

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” (OLIVEIRA, 2021, p. 59).

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 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, alinhando ideias, harmonizando o que parece difuso e transformando as anotações em texto, seguindo os passos e os mesmo critérios utilizados por Pedro Nava, o que demonstra que as práticas de escritura se repetem no trabalho de escritores, o que possibilita a constatação de regularidades e recursividades capazes de ilustrar processos de criação que apresentam muitos pontos em comum.

Hay (2007) 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” (p. 195). 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” (HAY, 2007, p. 200). 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 sobrevoou daquilo que suas palavras vinham construindo” (SALLES, 2006, p. 97).

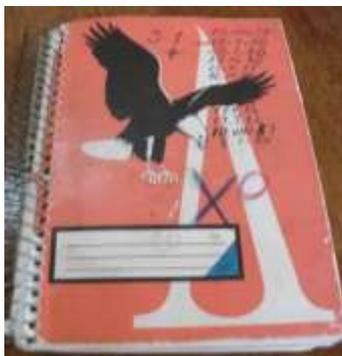
Já o arqueólogo e classicista francês Georges Perros (1832–1914), segundo Hay (2007), se apropriava de qualquer papel que lhe caísse nas mãos para não perder uma informação. Igualmente Pedro Nava anotava tudo o que pudesse ser aproveitado, em suportes diversos, para depois passar tais dados para um caderno. 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.

O poeta Max Martins, já perto dos 60 anos e após várias publicações, passou a adotar o hábito de fazer registros em cadernos, em forma de diários, deixando um número considerável deles, hoje sob a guarda da Universidade Federal do Pará. O poeta arquivava colagens, desenhos, citações de autores diversos, fotografias, recortes de revistas e jornais, cartas e outros documentos com o intuito de utilizar tais conteúdos numa produção futura. Segundo Vieira (2015, p. 85), Max Martins era um adepto do verbo guardar e

[...] deixou, em seu arquivo, um vultoso conjunto de manuscritos. Compõe-se, a coleção, além dos diários, de mais de duas dezenas de cadernos de estudo e composição poética, vasta fortuna epistolográfica, além de considerável soma de manuscritos avulsos de toda natureza, e de notas de margem em exemplares de sua biblioteca pessoal, composta de aproximadamente dois mil volumes. (VIEIRA, 2015, p. 85)

O autor também costumava anotar nas capas dos cadernos as datas correspondentes ao período dos registros, expediente igualmente empregado por Pedro Nava. No caderno de Nava, abaixo, pode-se perceber que as anotações vão de 10. VIII. 79 a 8.1.84, o que demonstra que este caderno servia a apontamentos de natureza específica, uma vez que abrange um extenso período de tempo.

Figura 1 – Caderno de anotações de Pedro Nava.



Fonte: Arquivo Museu e Literatura Brasileira (AMLB).

Mário de Andrade, ao buscar dados para um ensaio sobre o livro “Memórias de um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, também vai buscar informações em diversas fontes para assim desenvolver o seu texto. Faz uma pesquisa exaustiva e os dados levantados, segundo Figueiredo (2015), podem ser claramente visualizados em sua escrita.

Da mesma forma Pedro Nava, ao falar de Ascânio Lopes, um poeta contemporâneo de sua época de juventude, faz um levantamento sobre a vida do autor, ou seja, dados familiares, publicações a seu respeito, poemas editados e para comprovar os locais em que Ascânio morou, em Belo Horizonte, se vale de uma carta encaminhada no dia 30 de novembro de 1976 por seu amigo e também contemporâneo, José de Figueiredo Silva, dando conta dos questionamentos de Nava sobre o assunto, como se pode perceber na imagem a seguir.

Figura 2 – Trecho da carta de José de Figueiredo Silva, dirigida a Pedro Nava.



Rastreando o texto publicado, podemos perceber os trechos utilizados por Pedro Nava para falar do poeta, tendo como base a correspondência de José de Figueiredo Silva, fragmentos constantes entre as páginas 234 e 235 do volume *Beira-Mar*: memórias 4:

[...] no meio de nós ele teve um curto período de felicidade: o da época da *Pensão Lima* – encerrado no da doença declarada. [...] Naquela casa de morada ele encontrou Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida, logo amigos e foi ser companheiro de quarto de José Figueiredo Silva, logo irmão. Estes, num átimo, rastream seus versos escondidos e o

poeta foi desmascarado e publicado por Emílio Moura no *Diário de Minas*. Ainda entre seus companheiros de pensão estavam Gregoriano Canedo, Heitor Augusto de Sousa (o Prego), João Guimarães Chagas e Martins Mendes. Creio que nosso aplauso e nossa companhia é que deram a esse poeta delicado, esquivo e tímido a segurança com que ele participaria do Movimento Renovador da *Verde* de Cataguases (de que foi colaborador constante) [...]. De segunda época em segunda época ele cai doente e é internado no Sanatório Cavalcanti que se situava à Avenida Carandaí, 938, atrás da Matriz do Sagrado Coração – a “igreja dos turcos” – como era conhecida. (NAVA, 1979, p. 234-35)

Para complementar a passagem sobre Ascânio Lopes, Nava também se vale de uma caricatura que ele mesmo fez, pois não dispunha de uma foto do poeta que pudesse lhe servir como recurso de memória. O desenho traz informações importantes rememoradas por Nava e que serviram de guia para melhor descrever o personagem. Ao lado da ilustração aparecem os seguintes detalhes: “Acentuadamente dolicocefalo (e um pequeno desenho de um crânio mostrando a sua largura menor que o comprimento), cabelos, cabeça, occipital, alta testa, sobrancelhas, olhos, nariz, boca amarga e triste, queixo, moreno claro, descrever agora o tipo, terminar com o conjunto”.

Mais abaixo, Nava ainda complementa as informações com os seguintes dizeres: + ou – como o conheci e lembrado por foto desmerecida e deformada por impressão em clichê.



Após todo o levantamento feito, a descrição do poeta assim se apresenta:

Uns descrevem-no como baixo. Outros, alto. Esses, franzino. Eu creio que ficaria melhor defini-lo com precisão médica. Era um longilíneo médio cuja elegância e proporções dava a impressão de rapaz mais alto que realmente foi. Num esforço de memória vejo-o batendo pouco acima do meu queixo de homem alto o que lhe dá cerca de um metro e setenta.

Mais. Menos. Não era cabeçudo, mas acentuadamente dolicocefalo e seu occipital retrodominava. Cabelos muito escuros – castanhos para pretos. Testa ampla e alta. Sobrancelhas espessas, muito negras, cerrando-se na raiz do nariz regular da variedade que os fisiognomistas franceses chamam *busqué*. Olhos muito grandes de comissura externa mais baixa que a interna o que, com o corte amargo da boca, acentuava a tristeza do seu riso. Lábios finos. Sua aparência era gentil. (NAVA, 1979, p. 232)

Ainda em Mário de Andrade vamos encontrar diversas práticas escriturais, como por exemplo, a utilização do pronome átono oblíquo antecedendo sentenças, o que seria uma transgressão às normas gramaticais, mas defendida pelo autor como um uso tipicamente brasileiro e, segundo Almeida e Sá:

As notas referentes ao uso da próclise deram corpo a “O baile dos pronomes”. Essas funcionam como uma primeira versão do texto publicado, assim como as cartas enviadas a Manuel Bandeira, em 6 de agosto de 1933 e a Sousa da Silveira, em 15 de fevereiro de 1935, nas quais o autor de *Macunaíma* discute sua sistematização a respeito da colocação pronominal. (ALMEIDA; SÁ, 2015, p. 100)

Em Pedro Nava vamos encontrar uma determinada prática considerada uma inovação do memorialista que é o deslocamento dos pontos de exclamação e interrogação, do final do período para o ponto exato onde as mesmas ocorrem, ou seja, para o ponto que o autor pretende destacar, como se pode ver em algumas passagens de seus volumes, a título de exemplificação, iniciando com “Baú de ossos”: memórias 1: “Ele, Hugo, não trazia nada, não! por causa das insolências que sofrera do professor nas aulas de Patologia Clínica. Logo quem? reclamando contra más-criações! (NAVA, 1983, p. 246). “Assim, não! Rosa. E agora? Rosa...” (NAVA, 1983, p. 272). “Nesses tempos de águas baixas é que aparecia, sempre! uma ratazana na sua corrida obstinada” (NAVA, 1983, p. 419).

Em “Balão cativo”: memórias 2: “Onde os irerês? e as araras? os velhos tempos...” (NAVA, 1986, p. 92). “Por que o sol? e a lua? e a sucessão do dia e da noite?” (NAVA, 1986, p. 187). Em “Chão de ferro: memórias 3”: “Onde estava? onde? o tempo do com Deus-me-deito...” (NAVA, 1976, p. 55). “A revista? muito boa, mas muito indecente” (NAVA, 1976, p. 81). Em *Beira-mar*: memórias 4: “Vocês já viram? maior desaforo que este, da Tanzinha. Logo quem? querendo me traçar normas de vida” (NAVA, 1979, p. 16). “Bom dia! Senhor Policarpo” (NAVA, 1979, p. 27).

Spagnoli (2015, p. 137), ao falar das correspondências trocadas entre Monteiro Lobato e seu correspondente José Godofredo de Moura Rangel, relata que através dessas cartas foi possível descobrir os autores

que exerceram influências na formação literária de Lobato: “nosso escritor deixa pistas de que frequentou os clássicos e obras que eram lidas em sua época”. Entre os nomes mais recorrentes e que podem ser citados como suas leituras assíduas figuram os de Anatole France, Honoré de Balzac, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Émile Zola, Paul Verlaine, entre outros. Entre os autores nacionais podem ser citados Machado de Assis e Euclides da Cunha.

Embora vinte e um anos separem Lobato e Pedro Nava, as influências literárias parecem ter sido comuns a ambos. Pedro Nava, ao falar de suas leituras de mocidade, revela que muitas delas foram influenciadas pelo amigo Aníbal Machado: “Já disse que ele me introduziu em Alphonse Daudet, (...) Maupassant inteiro. (...) Foi ainda Aníbal quem me apresentou a Laforge, Samain, Verlaine e Rimbaud (NAVA, 1979, p. 83). Já entre os autores nacionais, Euclides da Cunha lhe foi apresentado por um outro amigo, (irmão de Afonso Arinos, colega de Nava no Colégio Pedro II), Virgílio Alvim de Melo Franco:

Eu ainda não o tinha lido e logo no dia seguinte, passei no *Alves* e com sacrifício infinito comprei *Os Sertões*. Naquela noite, no Grande Hotel, uma força me fora infiltrada por Virgílio de Melo Franco com sua definição de Euclides e de sua obra-prima. Gênio. [...] Durante muito tempo coloquei *Os Sertões* como meu livro de cabeceira. (NAVA, 1979, p. 82)

Uma característica que parece ser peculiar a Pedro Nava é a sua busca por elementos na pintura e na escultura para compor alguns de seus personagens. Para aproximar Leopoldina (uma de suas paixões de juventude), das estátuas e quadros famosos da História da Arte, o autor se baseia em reproduções arquivadas para captar com maior precisão os contornos da amada. As imagens reúnem os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente.

A descrição do pescoço de Leopoldina sustenta-se numa gravura da “Venere di Cirene” que está no Museu Nacional Romano. Já os membros superiores foram buscados na estatuária de Afrodite, Eros e Pã, do Museu Nacional de Atenas. Para completar a figura da amada, o autor vai pinçar a cabeça de Madalena Strozzi, numa pintura de Raphaelo Sanzio. A descrição assim se apresenta:

Como lembro a sua figura sempre a mesma e sempre sucessiva. Falei antes de seu pescoço firme, um pouco forte. Não acho outra expressão. Era realmente o segmento que convinha àquela deusa compacta e delicada – moldada com o decisivo, a densidade, o ritmo, a proporção, o anforilíneo da Vênus Cirenaica do Museu Nacional Romano. Esta não tem nem a cabeça nem os membros superiores, mas para compor porinteiro a linha divina de Leopoldina, eu ia buscar para ela o que lhe faltava, no galbo, no

envasamento, no requinte de acabamento das terminações dos braços, antebraços, mãos, dedos, falanges da Afrodite com Eros e Pã do Museu Nacional de Atenas. Corria mais galerias, achava na Borghese e trazia para completá-la a cabeça em que Raphaelo Sanzio iluminava a face divina de Madalena Strozi. (NAVA, 1979, p. 67)

Percebe-se, ainda, uma preocupação estilística do autor quando diz: “mas para compor porinteiro a linha divina de Leopoldina”, em que a aglutinação das palavras demonstra o desejo do autor em eternizar a nobreza da amada em sua completude. Também a coincidência de terminação, ou seja, a repetição do som nasal transforma prosa em poesia, que era o que convinha naquele momento descritivo. A mulher é então transformada numa estátua perfeita, com pedaços retirados dos mais renomados artistas, o quem vem confirmar o “espírito Frankenstein”, de Pedro Nava, uma vez que o autor constrói “as amadas fragmentadas em obras de museus e da literatura: Cecília, Leopoldina, Persombra e Lenora” (GARCIA, 1997, p. 186).

A criação artística estabelece uma relação com buscas, acasos, vivências e significados. O processo do fazer artístico é geralmente relegado a um segundo plano, mas o sentido da criação não se resume ao produto final, ou seja, se estende à cadeia infinita de agregação de ideias, observando-se nos rascunhos as inúmeras possibilidades de criação não só nos manuscritos literários, mas ainda em outras manifestações artísticas. Cabe à Crítica Genética revelar uma teoria da criação implícita em cada processo criador, buscando compreender o sistema de ordenação das ideias que conduz cada fazer artístico, as suas singularidades e recursividades, bem como a mecânica que atua no processo da escritura dos diferentes autores.

A abordagem da Crítica Genética é plural, enlaçando uma multiplicidade de olhares, mas os resultados são individualizados. Percorrer esse traço único de uma produção individual, no entanto, permite ao pesquisador percorrer os rastros do caminho da criação em direção a generalizações do ato criador, a fim de elucidar o processo de concepção e desenvolvimento da obra em estado nascente. O complexo processo de criação requer uma série de apropriações, transformações e ajustes. A sua compreensão nos leva a acompanhar a tessitura do movimento construtivo da obra em um contínuo percurso transformador.

Os autores frequentemente tentam encontrar explicações para o próprio desejo de criar, buscando explorar uma variedade de percursos possíveis e toda gama de operações disponíveis, jogando com todos os instrumentos da gênese. Pedro Nava, à maneira de outros autores, desen-

volveu um processo criativo que o auxiliou na passagem da escritura à obra. Em cadernos, fichas, envelopes usados e até guardanapos de restaurante, o autor anotava pensamentos fugazes e efêmeros com o intuito de mantê-los como propulsores de um processo em construção e que precisa ser alimentado. É um discurso que o autor mantém consigo mesmo e que arrasta o crítico para aquém do texto, pois na sua elaboração o discurso se precisa por uma série de confrontações, visando elucidar as modalidades e as intenções da expressão. O embrião do texto passa então a ser alimentado por pesquisa e coleta de dados, uma busca consciente regida por um detector que resgata informações com base em conhecimentos e emoções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Aline Novaes de; SÁ, Maria Damasceno de. A gramatiquinha da fala brasileira e o empalhador de passarinho. *Compêndio de crítica genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 98-106

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Matrizes da criação de Mário de Andrade no manuscrito: fichário analítico. *Compêndio de crítica genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 92-7

GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1997.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. de Cristina de Campos Velho Birck *et al.* Porto Alegre: Editora da UFRS, 2007.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos: memórias 1*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Balão cativo: memórias 2*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Chão de ferro: memórias 3*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

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

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

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2006.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SPAGNOLI, Camila Russo de Almeida. A biblioteca de Monteiro Lobato e a gênese da História do mundo para crianças. *Compêndio de crítica genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 136-46

VIEIRA, Paulo R. Os diários de Max Martins. *Compêndio de crítica genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 82-91