

## A ESCRITURA E A LÓGICA IMANENTE AO ATO CRIADOR

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

**ABSTRACT** - *Through the creative process, it is possible to develop the ability to deal with the unknown, to perform multiple operations and connections between different kinds of objects and reach an overview. This study focuses Pedro Nava's making of his texts Beira Mar/Memórias 4 and, by analysing his creation process, it seeks to demonstrate how accumulated experiences allow the creator to connect ideas and feelings on the basis of associations with similarities within his mind. On the other hand, it tries to show how a creative combination of elements of experience can lead to new forms of knowledge within a global context. The author was successful when changing the implicit into real and visible forms. It is a study on how creativity is directly related to the ability of selecting, relating, integrating data, changing all available elements and increasing their meaning and further applications.*

Ao criar, exercemos a nossa capacidade de *compor*. Utilizamos, para isso, os meios de que dispomos, quer em nossa memória, quer buscando elementos armazenados ou pesquisando dados que possam preencher a nossa necessidade imediata. Construir de forma criativa significa combinar aquilo que se conhece com elementos originados de outras áreas de experiência. São idéias inertes que passam a ser ativadas. Não se trata, simplesmente, de juntá-las àquelas que já se possui, mas de buscar padrões novos e originais. Trabalhar dessa forma permite que uma idéia possa tocar um número maior de pontos de experiência do criador, em vez de restringir-se à forma original. As idéias, nesse caso, passam a interagir com toda uma ampla faixa de pensamentos e sentimentos. Há maior fecundidade na vida intelectual e emocional. *Um ato ou uma idéia é criadora não apenas por ser novo, mas também porque consegue algo adequado a uma dada situação.* (Kneller, 1999:18). O presente estudo focaliza o processo criativo de Pedro Nava e revela os procedimentos empregados pelo autor para o planejamento de sua escritura.

Em várias ocasiões, a expressão de um pensamento exige do autor uma dinâmica particular na construção de sua tradução. O prazer que o vinho traz àquele que o toma, tendo em vista a sua cor e a trajetória que desenvolve para chegar ao estômago sugere, por analogia, o fluxo sangüíneo, resultado

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Estadual de Londrina; doutora pela Universidade Estadual de Londrina

de uma hemorragia interna, segundo a visão do memorialista Pedro Nava em sua obra *Beira-Mar/Memórias 4*. O que acontece, neste caso, é a possibilidade de se produzir, por meios diferentes, efeitos análogos. Ao dizer que tomar um Chianti é *gratificante como hemorragia às avessas* (p. 128), o autor dá mostras de que a operação de substituição de elementos para a tradução do pensamento, 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 idéia original e, ao mesmo tempo, complementando-a criativamente. Prova disso são as anotações que o autor faz quando registra a idéia, como possibilidade de uso, numa ficha arquivada sob o número 249:

O vinho é gratificante como se fosse uma hemorragia às avessas. (Transfusão – é a idéia mas a palavra não deve ser usada para completar o pensamento).

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. Não se traduz, no entanto, apenas o significado, mas traduz-se o próprio signo, sua fisicalidade, sua materialidade, ou seja, a tradução é uma *transcrição*. Ao recodificar o original, associam-se *formas* e não *idéias*, uma vez que uma idéia somente será apreendida a partir do momento em que for representada por um determinado código, ou seja, a partir de sua materialização. Traduzir, portanto, segundo Plaza (1987:40), consiste em *repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética*.

Traduzimos aquilo que nos toca, de acordo com o nosso objetivo imediato, ou seja, o que nos suscita afinidade e empatia. No caso de Pedro Nava, a Medicina teve grande influência na sua forma de traduzir as idéias.

O trabalho de parto, experiência dolorosa e sofrida, pode ser conectado à idéia do padecimento de alguém acometido de abscessos periamigdalinos que provocam infecção e não permitem que o doente se alimente:

A engolida sempre mais dolorosa, a boca fechando no trismo invencível, a febre subindo [...] suores gelados de madrugada, um descanso até a hora do almoço diluído e *posto para dentro como trabalho de parto às avessas* [...] (p. 119)

A imaginação criativa 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 podem lhe oferecer em termos de elaboração de sua escrita.

As dores de uma paixão não correspondida podem produzir, na mente, sentimentos de analogia com algo que mantém, com estes sentimentos,

associações perfeitamente acessíveis ao espírito do leitor que as compreende perfeitamente, participando do jogo intelectual a que elas o convidam:

Ela passava, eu olhava saindo pelos olhos desde os calcanhares virando pelo avesso. Ela passava sem olhar [...] Meus desesperos. *Minha dor-de-corno aguda como nervo exposto.* (p. 157)

A tradução do pensamento manifesta-se através de uma metalinguagem. Traduz-se a idéia em signos mais expressivos, alargando o sentido da idéia original, acrescentando-lhe detalhes que, a princípio, pareciam imperceptíveis. A tradução toca o original em pontos onde há convergência de propósitos, com o objetivo de complementar o seu raio de abrangência contenedora.

A tradução criativa leva também o autor à busca de novas formas-conteúdo a partir de uma realidade existente. Tal realidade, ao invés de perder-se ou apagar-se, alarga seu significado satisfazendo, assim, o desejo do tradutor.

O mistério dos passantes na rua (no mundo) todos se olharem e de chisparem no ar as faíscas multicores dos olhos da multidão carregados de vigilância, desconfiança, indiferença, aborrecimento, inimizade, chiste, antipatia, interesse, simpatia, desejo, concupiscência, tédio e intenções de agressividade e homicídio.

Ao referir-se aos transeuntes que se esbarravam no Bar do Ponto, no início do século XX em Belo Horizonte, o autor procura captar os sentimentos que povoavam a multidão, elencando-os numa observação encontrada nos arquivos do autor, registrada sob o número 21:

Os dados levantados parecem não satisfazer o autor. Algo deve ser colocado no texto que faça emergir a tradução de um novo sentimento, uma nova realidade estética. A criação de um termo, através da aglutinação de dois substantivos de significado aproximado tem, então, por objetivo, superar o sentido das formas originais e criar, assim, uma outra realidade, como se pode deduzir da anotação encontrada numa ficha sem numeração:

precaução + cautela

precotela

Satisfeita a busca, o autor volta ao texto, reelaborando-o e introduzindo a descoberta:

Na rua cruzavam-se homens e mulheres. Uns se conheciam, se

comentavam, se cumprimentavam. Outros não se sabiam mas todos se olhavam e faziam chispar no ar da cidade (do mundo) os fios das pupilas carregados de vigilância, *precotela*, desconfiança, curiosidade, indiferença, antipatia, inimizade, interesse, chiste, desejo, concupiscência, tédio, ódio gratuito, intenções de bater e vaga vontade de matar. (p. 06)

Ao descrever o tango, o autor vai buscar a representação mais adequada para imprimir à dança a cor que melhor evocasse a penumbra que envolve os ambientes de onde a mesma surgiu. Numa operação sinestésica, associa palavras que combinam sensações distintas, buscando também caracterizar o cheiro e o som da dança portenha, operação registrada na ficha 253:

azul visual = vizul
azul olfativo = olorazul
azul auditivo = audiazul

Seguindo os passos do autor, percebemos que a despeito do registro das sensações, apenas uma delas é aproveitada, ficando as demais reservadas para futura utilização, como se pode constatar no texto resultante:

Raramente hablaban e quando o faziam deveria sê-lo en las palabras de vesre del lunfardo – que é o argô dos malandros, ladrões, meretrizes, rufiões, marginais e compadrons de la orilla de Buenos Aires – lama de que brotara incomparável a florazul do tango. Azul, sim porque essa é sua cor noturna *vizul* e mais seu cheiro e seu som. (p. 134)

Vale observar que a condensação das informações, na estrutura utilizada, resultou da soldagem de palavras que trazem alguns fonemas comuns, chamadas de *amalgamas*, *palavras entrecruzadas*, *palavras-montagem*, *compostos fantasistas*, *mots-valises (para os franceses)* *palavras port-manteau (expressão criada por Lewis Carroll)* (Martins, 1989:123)

O registro do contorno físico de uma mulher pode levar à cunhagem de uma representação mais adequada que a anteriormente concebida, como se pode perceber numa anotação que recebeu o número 98:

vaselíneo
preferi criar anforilíneo

O autor tem presente, em sua consciência, a forma perfeita da amada. Traduz tal imagem através de um signo aperfeiçoado demonstrando,

claramente, que todo pensamento é tradução de outro pensamento. Percebe-se que o autor dialoga consigo mesmo corroborando que a nova forma resultou da tradução de um pensamento em outro, para o qual este pensamento decorrente funciona como interpretante.

Ao se traduzir em outros signos, objetiva-se superar a forma original em termos informativos, acrescentando-lhe significados implícitos que só o criador é capaz de perceber. Assim, o original e a tradução se complementam em suas intenções comunicativas como se pode comprovar no texto resultante:

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. (p. 67)

A tradução se dá, geralmente, quando sentimos uma relação de semelhança entre o original e o 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 operação criativa. Como se pode perceber, tradução e criação se interpenetram.

A conversação que o autor mantém consigo mesmo, demonstra 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 (1987:18-19): *Neste caso, o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa*. Tal procedimento pode ser percebido numa outra observação que Pedro Nava faz, procurando destacar o espírito recatado e introvertido de Carlos Drummond de Andrade (ficha 79):

Vérécondieux = retido, reservado, discreto  
Pode-se fazer verecondioso

Carlos Drummond

A atitude do autor vai ao encontro do que afirma Ostrower (1987:134) quando assim se refere ao ato criativo:

Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nova e com isso se reformula a realidade toda. Por essa razão, o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si.

O interpretante gerado a partir do signo organizado na ficha arquivada por Pedro Nava, elimina dificuldades, mesmo para os não iniciados na língua francesa, uma vez que o contexto explicita o significado da nova representação, como se pode comprovar:

Era muito reservado, quase *verecondioso* – o que não quer dizer que deixasse de ser conversado. Apesar de ouvir mais do que falava, quando o fazia, era num jeito uniforme, sem elevar muito a voz [...] (p. 171)

As experiências acumuladas permitem ao criador associar idéias e sentimentos. São correspondências feitas à base de semelhanças que povoam a imaginação. Dependendo do objetivo que quer atingir, o autor encaminha as associações para determinados rumos e as registra, traduzindo em palavras as suas sensações, pois segundo Morin (2000:61), *o trabalho do pensamento, quando ele é criador, consiste em fazer saltos, transgressões lógicas [...]*. Para poder ser criativa, a imaginação precisa de uma matéria para ser trabalhada. Tal matéria determinará os caminhos a seguir e oferecerá soluções para as necessidades de decisão que tomarão de assalto a mente do criador.

Um exemplo claro de associação criativa encontramos em Pedro Nava quando o autor, ao descrever o esqueleto humano, associa-o a elementos da arquitetura, registrando os pontos de intersecção em duas fichas identificadas com os números 10 e 13 bis:

O esqueleto humano é gótico, românico, barroco nas suas várias alturas, do calcâneo e do endilhado dos pés, ao crâneo (esse românico)  
É construído em vários estilos como na sua superposição na Catedral de Milão (rósea)

Uma bela radiografia – Às vezes examinando uma no consultório exorbitava do interesse diagnóstico para cair no estético – A beleza de um crâneo, as suturas como finos arabescos, as marcas dos vasos, o desenho dos seios da fronte como o rendado duma folha de carvalho.

V. radiografia em Thomas Mann.

Os aspectos arquiteturais do esqueleto – ogivas, arcobotantes, arquivaves, zimbórios, volutas

gótico – o tórax  
barroco – a bacia  
românico ou ogival? – o crâneo  
jônico  
coríntico

Sobre as pilastras dos fêmures 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.

Podemos constatar que a amplitude da imaginação do autor provém de sua capacidade de manipular o material que tem em mãos, de forma experimental, porém coerente. Criar permite, então, alcançar a realidade mais profunda e desenvolver o conhecimento das coisas. O texto final construído corrobora o exposto:

Desde essa época quantas vezes uma radiografia não me desvia e suas formas exorbitam do puro interesse clínico para surgirem módulos plásticos que só encontram símile nas obras-primas da escultura e da arquitetura. Ah! fabulosa *fábrica* do esqueleto. Sobre o osteo 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 suspensão 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 somos tão poucos... (p. 357)

O criador deve ousar na transposição de certas possibilidades latentes para o texto em construção. Deve reunir a informação ao contexto. Reunir aquilo que é contraditório, desde que a contradição apareça como 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. Só é possível pensar em cadeia de signos em que um transfere para o outro a possibilidade de aproximação com o objeto. A imaginação criativa nasce, justamente, 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 (1997:207):

o que se trata de compreender não é o aparato técnico, mas a *lógica imanente à criação*, e, acima de tudo, a estrutura dos valores do sentido na qual a criação se desenvolve e torna consciência de seus próprios valores, o contexto em que o ato criador é pensado.

No momento em que uma obra está em construção, idéias, pensamentos, seleções lexicais, elaborações metafóricas, identificações, podem ser registradas por meio de fichas, gráficos, desenhos, planos, maquetes etc. 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.

Ao escrever suas memórias, Pedro Nava soube combinar recursos que ele mesmo produzia e armazenava com a finalidade de dar suporte à redação de suas páginas. Quando se está diante de um livro pronto, não se tem a exata dimensão do que significou produzi-lo. É nos bastidores da criação que se pode avaliar o trabalho de “mineração” empreendido pelo autor para chegar ao volume publicado. O hábito de manejar formas antes da frase e do texto considerado acabado para ser levado ao conhecimento do público leitor revela os caminhos seguidos e dá acesso aos instrumentos de apreensão da realidade. O contato com os arquivos de Pedro Nava comprova que o texto não nasce pronto, ao contrário, é resultado de uma incessante combinação de materiais transportada com habilidade para a sua escritura.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

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

KNELLER, George F. *Arte e ciência da criatividade*. 14. ed. São Paulo: Ibrasa, 1999.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.

MORIN, Edgar & LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

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

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.