



## **Pensamento em Criação: a mediação do signo e o ideal estético do criador<sup>1</sup>**

Vanda Cunha Albieri NERY<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG

### **Resumo**

A partir da constatação de que uma obra de arte surge ao longo de um processo complexo de transformações e ajustes, procuro refletir sobre o processo de criação do artista que se manifesta materializado na obra “acabada”, a partir dos documentos produzidos pelo criador no seu percurso da criação. Para acompanhar esse percurso optei por trabalhar com os manuscritos do escritor Graciliano Ramos, para a produção de *Vidas Secas*, nos quais busco mostrar alguns exemplos de vestígios deixados pelo escritor no trabalho de construção da narrativa. A abordagem adotada foi a da crítica genética, que nos permite analisar o processo de criação em movimento. Conceitos da semiótica peirceana e da teoria estética semiótica sustentam a análise.

**Palavras-chave:** processo de criação; semiótica; estética; crítica genética.

No sentido de procurar entender o gesto criador que se manifesta na concretude da obra “pronta” e “acabada”, tomo como ponto de partida a idéia de que o processo de criação artística é complexo e parte de um estado nebuloso, que apesar de caótico, é também fértil e potencial, uma vez que é permeado por possibilidades organizativas e criadoras. Me interessa em especial enfatizar a condução processual e evolutiva da construção da obra de arte.

O estudo do processo pelo qual a obra percorre, desde o momento em que o artista entrevê a idéia de sua criação até o momento em que a obra ganha vida e chega ao conhecimento público, é o campo de atuação da crítica genética, metodologia que enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com auxílio de instrumentos teóricos, a história da obra de arte.

A crítica genética se detém sobre a formação do texto, aborda o texto antes do texto, centra a sua análise no canteiro de semeadura da obra, na sua gestação. Ao mergulharmos no universo do processo criador, descobrimos uma rede de inter-relações e de conexões, que carrega os indícios, as marcas, os traços da obra, deixados pelo criador ao longo do percurso, e que encontra-se à espera de decifração nos documentos de produção da obra. Estes se tornam portadores daquele processo de criação. São eles que nos permitem vislumbrar o percurso da obra em gestação.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Semiótica da Comunicação, do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pós-Doutorado em Processos de Criação (UFMG) e Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Autora do livro *Narrativa da Criação: a gênese de Memórias do Cárcere* (2006) e co-autora do livro *Para Entende as Teorias da Comunicação* (2004). Email: vcanery@yahoo.com.br



Esse objeto, maleável pela sua própria natureza, permite a análise do produto artístico por meio da busca e da pesquisa em rascunhos, projetos, esboços, anotações, fotos, correspondências, diários, desenhos, trechos de outras obras, recorrência a outros personagens, enfim, toda e qualquer pista espalhada pelo caminho da criação, o que caracteriza uma situação de transitoriedade e de transformação da obra em formação.

Compreender o ato criador por esse viés implica em aceitar, como o quer Phillippe Willemart (*apud* Salles, 1998), uma conceituação moderna da arte que Charles Baudelaire esboçava quando escrevia, em 1863, no seu ensaio *O pintor da vida moderna*: “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável.” De acordo com Willemart, a crítica genética estendeu a noção de transitório não apenas ao conteúdo tratado, mas ao próprio material trabalhado, ressaltando o seu valor artístico.

Se esse material carrega a história secreta da criação é certo que ele nos traz prazer e satisfação na sua leitura e interpretação. Ele porta, sem dúvida, alguma beleza, dando ao termo beleza, não o sentido padrão de uma harmonia visual que os manuscritos carregam, ou que podem carregar, mas, sim, a um efeito que, seguramente, provocam sobre o pesquisador. Em outras palavras: os manuscritos acusam uma estética do ato de criação, deixando transparecer o movimento criativo: o ir e vir da mão do escritor. A obra pode ser observada sob os prismas do gesto e do trabalho. Passamos, assim, a conviver com o ambiente do fazer cuja natureza o escritor sempre conheceu.

Talvez, a beleza que buscamos encontrar nos manuscritos esteja exatamente aí: na possibilidade de entrarmos no jogo da criação escritural, com todos os seus mistérios e mitos, e curtir o prazer de ler e decifrar manuscritos.

### **A criação como pensamento/semiose**

Para acompanhar esse percurso, e melhor compreender o ato criador, optei por trabalhar com os manuscritos do escritor Graciliano Ramos, para a produção de sua obra *Vidas Secas*. Para investigar tal processo, tomei de empréstimo dois substratos teóricos presentes na ampla arquitetura filosófica, formulada por Peirce, dos quais utilizei modestíssima parte: a semiótica, que funciona como uma lógica, e a estética, ambas classificadas no sistema filosófico peirceano como ciências normativas.

De acordo com Winfried Nöth (*apud* Santaella, 1994, p.166-167), a primeira grande distinção que podemos estabelecer entre as teorias estéticas semióticas e as não



semióticas está no fato de que as primeiras não falam mais em “objeto” estético, mas sim em “signo” estético. A obra de arte não é mais tratada como um objeto, mas como um tipo especial de signo, cujos processos de produção e recepção constituem processos peculiares de semiose, que pode ser definida, preliminarmente, como ação do signo.

Peirce concebe o signo como algo de natureza aberta, quer dizer, é qualquer coisa de qualquer espécie que seja - um pensamento, ação, imagem, palavra, enfim, qualquer coisa pode funcionar como signo na medida em que está para outra coisa, seu objeto, que também pode ser qualquer coisa, definindo-se como objeto porque se torna presente pela mediação do signo. Essa mediação, ao encontrar um intérprete, produz na mente desse intérprete um efeito, que também pode ter uma natureza muito aberta, desde uma ação até um pensamento ou idéia abstrata. É esse efeito, assim amplamente concebido, que Peirce chamou de interpretante (Santaella, 2002, p.145-146).

De acordo com Peirce, o signo representa o seu objeto ao qual nós jamais temos a oportunidade de ter acesso direto. Nós só sabemos do objeto através da mediação do signo. Esta é a maneira pela qual o objeto se apresenta a nós: como signo. Daí o caráter vicário do signo. Ele só é signo porque representa alguma coisa que não é ele. Está no lugar de algo que é diferente dele. Está no lugar do objeto.

O signo representa o objeto e é determinado por ele, mas é ele, o signo, que determina o interpretante. A ação do signo só se completa, de fato, no momento em que essa relação que se estabelece entre signo e objeto produz um interpretante.

A natureza autocriativa do universo sígnico está, portanto, no fato de que todo signo cria, pelo menos, um outro signo. O signo se reproduz. Gerar signos significa gerar interpretantes, que produzem outros signos. “Nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro. Assim, não existe nenhuma forma de se entender o signo a não ser pelo interpretante”, diz Buczinska-Garewicz (*apud* Santaella, 1995, p. 88).

O interpretante não pode, pois, ser confundido com intérprete, um intérprete humano, um sujeito que decifra a relação ocorrida entre o signo e seu objeto. Interpretante é o efeito que o signo está apto a produzir (interpretante imediato) ou que efetivamente produz (interpretante dinâmico) numa mente interpretadora. O interpretante vai ter sempre a natureza de um signo. Ou seja, será sempre um outro signo. Ou um supersigno, na expressão de Décio Pignatari (1987, p.17).

Traduzindo tudo isso em termos peirceanos: a semiose significa tanto o funcionamento propriamente do signo (representação), como também e, principalmente, o desencadeamento de novos signos inferidos dos primeiros (interpretantes). Ou seja: o



mesmo processo possui uma dimensão representativa e outra interpretativa, que se interpenetram em uma cadeia de possibilidades infinitas.

É nessa noção de signo como semiose - a semiose não podendo ser desvinculada dessa idéia de crescimento, de transformação, de metamorfose - que podemos enxergar a verdadeira essência da criação. É a criação como um signo que não existe como uma entidade isolada, mas imerso num sistema de representação mediada, que só pode ser compreendido dentro de um sistema de interpretação triádico (Salles, 1990, p.13).

O signo em crescimento, que o processo de criação mostra-se ser, vai se “completando” por meio da incompletude que lhe é intrínseca. A obra vai se formando a partir de idéias que vão nascendo, crescendo, tomando corpo, desenvolvendo-se. Uma idéia isolada, incompleta por sua própria natureza, complementa a anterior e será, por sua vez, complementada pela que lhe segue. Signos que vão se desdobrando e entrando na cadeia infinita da criação. Um processo em crescimento, um processo em evolução.

Daí a razão pela qual podemos compreender a obra de arte como um tipo particular de signo que é capaz de encarnar qualidades de sentimento, de possibilidade. Para Santaella (1994, p.182), nada pode haver de mais incerto e impreciso do que qualidades de sentimento. A obra de arte seria aquela instância semiótica muito rara, capaz de realizar a proeza de dar corpo e forma ao incerto e ao indeterminado. Seria o resultado do trabalho do artista de captar e expressar racionalmente o mundo da primeiridade, das qualidades de sentimento. O artista tem a capacidade de captar e expressar o quase inexplicável, dando assim lugar à concretização de sua obra.

Se a semiose significa ação do signo, sendo esta a ação que leva o signo a ser interpretado em um outro signo, então, as semioses específicas da arte produzem processos interpretativos especiais e característicos. Assim sendo, “as teorias semióticas procuram criar, cada uma a seu modo, suas próprias teorias da arte, visando, ao mesmo tempo, a uma reinterpretação, sob o ponto de vista semiótico, das teorias estéticas tradicionais” (Nöth *apud* Santaella, 1994, p.167).

Cecília Salles (1990) garante que qualquer processo de interpretação sígnica, cujo objetivo pode ser estabelecido como revelação de algo que é, forma um processo, chamado por Peirce, de causação final. Ação orientada por uma meta a ser alcançada. Integrante e atuante em uma cadeia semiótica, o fazer artístico participa efetivamente desse processo. E é ele, esse processo de causação final, que move a semiose. Ele é a fonte de dinamismo que impulsiona a ação do signo.



O gesto criador supõe a existência, no processo criativo, de uma intenção - ou causação final, nos termos de Peirce - que conduz à criação. Esta intenção, dentre inúmeras outras opções possíveis, pode estar relacionada ao que seria o ideal estético do autor na criação. O autor cria, pois tem um ideal estético a atingir. No entanto, qual será este ideal estético e, mais do que isto, o que se poderia entender por estética?

Nadando contra a corrente da tradição, Peirce não concebeu a estética como uma “ciência do belo”. Buscou uma qualidade mais elementar e menos dual do que o belo, encontrando-a em algo que pode ser traduzido na palavra “admirável”. Buscando incessantemente o atributo do admirável, Peirce acabou por localizá-lo no crescimento daquilo que ele chamou de razoabilidade concreta, uma espécie de “razão criativa” encontrável na natureza humana (Santaella, 1992). Uma razão em permanente estado de crescimento, que nos atrai para a busca da realização de nossas metas. A criação do universo que está em processo hoje e que nunca terminará é, segundo Peirce, o próprio desenvolvimento da razão (CP: 1.615).

Portanto, ainda segundo Peirce (*apud* Santaella, 1992, p.130), o ideal de razoabilidade há de se cumprir, independente de uma possível falência da espécie humana, pois, mesmo que a espécie humana venha a desaparecer, outras formas de inteligência levarão a tarefa adiante, neste universo que é maior do que o homem. A adesão deliberada ao ideal estético, entendendo o ideal estético como aquilo que é admirável sem nenhuma razão ulterior, dá a expressão máxima à liberdade humana.

Mas será que Peirce deixou tão escancaradamente aberta e indefinida a qualidade de um ideal supremo, espécie de bússola da existência humana? Parece que não. Segundo Bernstein (1990, p.200), Peirce nunca recuou em sua sólida crença de que há uma verdade a ser reconhecida e que nós mesmos somos participantes do desenvolvimento da razão. Nós humanos somos todos participantes da criação do universo, ou seja, somos responsáveis pelo alargamento e realização da razoabilidade concreta. É através dos nossos atos, dos nossos pensamentos, que a razoabilidade vai se concretizando rumo a um final aberto cujo destino não nos cabe saber de antemão.

Na sua metafísica, Peirce liga a lei da razão com o agapismo, a lei do amor evolutivo. O amor como o sentimento que dá ocasião para a razão se corporificar. É assim, diz Peirce (CP: 5.363), que um cientista se apaixona por uma idéia, uma tenra idéia, que ele passa a cultivar, a cuidar dela como cuidamos das flores em nosso jardim, sem nenhuma outra expectativa a não ser que elas nos respondam com vida.



Peirce refere-se, assim, ao processo de criação do cientista, mas podemos, seguramente, enxergar com os mesmos olhos, o percurso criativo de qualquer criador, seja ele escritor, escultor ou artista. O criador é seduzido pelas suas próprias idéias, é o amor evolutivo, atraindo idéias e dedicando-se a transformá-las em obra concreta.

Podemos destacar daí, a característica principal do processo criativo: um processo sempre em estado de incompletude, sempre em aberto. Ele nasce ou parte de um estado incipiente, nebuloso e caminha em direção a uma meta, a um ideal. Um ideal que o próprio processo de criação, ao longo do caminho, incumbe-se de melhor definir e clarear. Isto quer dizer que é na própria continuidade da busca que a meta do escritor ganha, aos poucos, nitidez e consistência.

Cecília Salles (1993, p.118-119) explica: o escritor parte de um estado inicial, vago e nebuloso. À medida que vai se relacionando com sua obra, ele vai, naturalmente, conhecendo-a: ele aprende as leis que passam a reger aquela obra específica. Modificações são feitas de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. Ele conhece, neste momento, o que a obra deseja e de que necessita.

Aquela fragilidade inicial funciona, portanto, como uma bússola que direciona, ao longo do processo, o escritor para a sua meta. Ele parte de uma “desordem criativa” que ele tem, para chegar à organização que ele deseja e que a obra traz. Caminha de um estado de insatisfação rumo a um estado de satisfação.

Ao olharmos o processo de criação artística como resultado de gestos e atitudes do criador, caminhando em direção a uma meta, o que buscamos ressaltar basicamente é que “a obra está no futuro e o artista busca exatamente esse futuro (...). A obra ou criação está naquilo que o artista não sabe - a criação está no texto que trará satisfação para o artista e que o fará cessar a busca” (Salles, 1998, p.49).

Na luta para alcançar seu objetivo, o escritor, ao longo do processo de criação, usa todas as armas que tem a seu dispor. Busca um instrumental eficiente - que Peirce chama de causação eficiente ou causação física - que o leve ao seu propósito: anotações, esboços, rascunhos, desenhos, gráficos, fotografias, não importam quais sejam os instrumentos usados, contando que sirvam de auxílio para tornar sua meta alcançável.

Cecília Salles (1993, p.39) considera a mente em estado de criação como uma bela atualização do conceito peirceano de causação final. O escritor, ao longo do processo, é seduzido pelo ideal de produzir a obra. É uma mente não se arrefecendo diante das dificuldades encontradas nesse caminhar, pois seu propósito não só o direciona como que lhe oferece a esperança de alcançá-lo.



O processo de criação, como toda ação orientada por um propósito, é um processo falível tendo, no entanto, num só tempo, a admirável qualidade da auto-correção. Muitas vezes, o escritor, no percurso da escritura, pode defrontar-se com a possibilidade do erro - o falibilismo da busca -, mas ele sabe que é capaz de se corrigir, fazendo com que o processo criativo retome o seu rumo para adiante, para o futuro.

Não é por outra razão que o escritor faz incansáveis correções, escreve e re-escreve, rejeita e adiciona idéias, hesita, rasura, escolhe, recomeça, na tentativa teimosa de ser fiel à sua meta. Nesse processo, a obra vai sendo permanentemente experienciada e avaliada. O que nós, estudiosos desse processo, fazemos é viver, ou reviver, esses momentos em que o escritor, na lida para alcançar a sua meta, vai formatando, a cada passo, a sua cria em gestação.

Ao analisar os materiais empregados por Graciliano Ramos na construção de sua escrita, busco apontar os principais movimentos desse processo de criação e discutir a beleza e a harmonia desses movimentos, lembrando que a originalidade da construção do texto de Graciliano reside, justamente, nos processos combinatórios e nas transformações para a reelaboração da realidade.

Dessa forma, serão analisados os documentos escritos, nos quais serão mostrados alguns exemplos de vestígios de como sentimentos, cenas e fatos vivenciados pelo escritor passam a existir materializados na obra final entregue ao público, numa escolha determinada pelo ideal estético do próprio criador.

### **A escritura em processo**

Publicada em 1938, e considerada, por muitos, a obra-prima de Graciliano, *Vidas Secas* conta a história de uma família de retirantes - Fabiano, a mulher Sinha<sup>3</sup> Vitória e os dois filhos, que sequer nome têm - que chegam a uma fazenda abandonada, ali vivem servindo o dono ausente durante um período de bonança, entre os incidentes de todo dia e os problemas pessoais de cada um. Sobrevém a seca, esgotam-se as possibilidades, o pequeno grupo, retoma a peregrinação, acossado pela miséria, mas animado por uma esperança vaga e sempre renovada. “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nesta terra, porque não sabia como ela era nem onde era.”

---

<sup>3</sup> Para a mulher de Fabiano, Vitória, Graciliano Ramos preferiu “sinha” ao invés de “sinhá”. Isto tem uma razão de ser. Nas Alagoas, a palavra *sinhá* é usada para mulheres de classe média, esposas de proprietários de terra. Para as mulheres pobres, casadas, o termo *sinha*.



Para acompanhar o movimento criador, na criação dessa obra, segui indicações e pistas deixadas pelo próprio Graciliano nos seus manuscritos: são 195 folhas bastante rasuradas. Os documentos estão guardados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, na série Manuscritos do Autor - originais autógrafos.

A organização dada pelo IEB traz os capítulos na ordem cronológica exata em que foram produzidos, verificada mediante o registro de data feito pelo autor: Baleia, Mudança, Sinha Vitória, Cadeia, O Menino mais Novo, O Menino mais Velho, Inverno, Festa, Contas, Fabiano, O Mundo Coberto de Penas, Soldado Amarelo e Fuga.

A estrutura externa da obra é bem demarcada: os treze capítulos guardam uma aparente semelhança: esgotam-se numa média de doze páginas, estão todos titulados, contrariando os demais romances do escritor, cujas divisões se fazem através de numeração ou marcação com espaços.

A desumanização, o isolamento, a incapacidade de se defender, de resistir e de alterar a realidade, tudo em *Vidas Secas*, está representado no plano da linguagem que é de grande escassez. Primeiro, porque, segundo Alfredo Bosi (*apud* Holanda, 1992, p.27), quase não há diálogos na narrativa. Segundo, porque Fabiano e seus familiares são praticamente desprovidos da capacidade de comunicação, o que implica em grande dificuldade de ordenar o raciocínio lógico. O resultado é uma enorme insegurança frente aos “homens letrados”. Não à toa, dizia Fabiano:

Sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente [elas] só serviam para encobrir [ladroagem] <ladroeiros.> Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as [à-toa] <fora de propósito.> Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica?<sup>4</sup>

Não é só a linguagem das personagens que é significativa em *Vidas Secas*, mas o próprio estilo de Graciliano, um escritor extremamente cuidadoso quanto à forma de seus livros. Seus manuscritos nos mostram o exaustivo trabalho de depuração da linguagem. Longe de deixar que as palavras brotassem de sua pena com o mínimo de auto-censura, ele filtrava-as cuidadosamente antes de dar-lhes forma definitiva.

Graciliano não apresenta projeto, esboços ou planos. Seu primeiro texto é seu próprio local de experimentação. Ali, ele risca, corta, altera, transforma, acresce,

---

<sup>4</sup> Para as citações dos fragmentos do texto utilizados como exemplos, usei as seguintes convenções, que visam indicar onde e como se dão as transformações feitas pelo escritor: [ ] para indicar corte, supressão, < > para indicar acréscimo e substituição, [ileg.] para indicar as alterações efetuadas no texto e as quais não nos foi possível enxergar o que foi eliminado.





aperfeiçoa. Experimenta palavras, busca expressões. Sua escritura se deve ao movimento mesmo, à dinâmica interna. Ele pesa e mede o seu material, de sorte a ajustá-lo ao que se propõe, ou seja, ao seu ideal estético.

Nascem daí as rasuras que ficam à mostra nos manuscritos. A rasura é a concretização da procura por uma maior definição do propósito do escritor. É uma espécie de “maquinário eficiente”, para usar uma terminologia peirceana, que o escritor usa para viabilizar a concretização de sua meta. As rasuras são regidas por uma harmonia interna que a obra, que vai tomando suas feições próprias, passa a exigir.

A primeira imagem que ressalta nos manuscritos é a do corte, que aparece em várias passagens. Logo no início do relato, no capítulo Mudança, a frase “Os juazeiros aproximaram-se, [afastaram-se e numa volta do caminho,] <recuaram>, sumiram-se” reduz-se, como se vê, a três verbos simétricos. Logo na seqüência, a frase “[O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão e] Fabiano gritou-lhe impaciente (...)” reduz-se para o essencial. O mesmo acontece um pouco adiante na narrativa: “Estavam no pátio de uma fazenda [mas não havia ali sinal de vida] sem vida.”

Ainda no capítulo de abertura, logo após instalar a família na fazenda abandonada, Fabiano sai à procura de água. O texto inicial renasce, na revisão, já no rigor da síntese: “Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se <ao> rio seco[.], [subiu, desceu, afinal encontrou] <achou> no bebedouro dos animais um pouco de lama.”

Esse mesmo processo de revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra, pode ser visto lá adiante, quando Sinha Vitória, no capítulo que leva o seu nome, num momento de ressentimento com Fabiano por este ter condenado seus sapatos de verniz apropriados para as festas, diz: “Fabiano [era ingrato não devia ter falado assim,] era ruim [porque tinha dito aquilo.]” E o texto final, reduzido para: “Fabiano era ruim.”

Continuando o nosso percurso pelos manuscritos, vamos encontrar, mais à frente, no capítulo Baleia, ainda Sinha Vitória que: “Deixou escapar [a cabeça que prendia entre as pernas] <o mais taludo> e soltou<mais> uma praga.”

Escrever, para Graciliano, é ato de busca, de sondagem de si, de elucidação do mundo. É por isso que ele ensaia sempre a palavra para ficar. Na escritura primeira, expõe os “possíveis” de uma expressão, até decidir-se pela mais contundente. Como nesses exemplos: “Abriu a mochila de sal, tirou um punhado [que despejou na] jogou na panela.” Ou: “A cachorra Baleia foi enroscar-se [perto do amigo] [junto do amigo] [perto dele.]”. O escritor escolhe: “A cachorra Baleia foi enroscar-se perto dele.”



Optar por esta ou aquela palavra é, para o criador, renunciar às demais possibilidades. No livro publicado, encontra-se naturalmente abolido qualquer indício de indecisão. Mas aqui, dentro da oficina de criação do escritor, podemos acompanhar, passo a passo, o seu trabalho. Vejam, por exemplo, num exercício de troca de palavras, a lida de Graciliano, desde o começo da elaboração de sua narrativa, no capítulo Mudança, em busca da palavra certa para referir-se ao menino mais velho: “[pequeno]<pirralho> não se mexeu (...); a obstinação [do filho]<da criança> irritava-o; (...) pegou no pulso [do filho]<do menino> que se encolhia (...)”. Ou, no mesmo capítulo, tratando-se do papagaio da família: “[a ave]<o papagaio> [cantava. Estava] que andava furioso. A gaiola pequena onde [o papagaio]<a ave> se equilibrava mal. O [infeliz papagaio] louro aboiava (...)”.

É, ainda, buscando a concisão da linguagem, que Graciliano corta, ao longo de todo o seu percurso criativo, advérbios e adjetivos que considera desnecessários. Logo no capítulo de abertura, em meio à longa e penosa caminhada, Fabiano se impacienta porque o filho mais velho não agüenta mais caminhar. Nos manuscritos, Fabiano fustiga o filho desesperadamente. No texto publicado, não: “Não obtendo resultado, fustigou [desesperadamente] com a bainha da faca de ponta.”

Lá adiante, no capítulo Inverno, é ainda irritado que Fabiano vai soprar o fogo: “(...) suspendeu a tagarelice, pôs-se de quatro e soprou os carvões [desesperadamente], enchendo muito as bochechas.” Logo depois, no capítulo Festa: “Os calcanhares esfolados começaram a [incomodá-lo desesperadamente] <afligi-lo> (...)”. E, em Fuga, capítulo final da narrativa: “No céu [desesperadamente] azul as últimas arribações tinham desaparecido.” Nos manuscritos, este e outros advérbios aparecem com grande insistência e são sempre eliminados pela mão implacável do escritor.

Na leitura que fez dos manuscritos de *Vidas Secas*, Lourival Holanda (1985) encontrou na escritura de Graciliano Ramos, um movimento que ele chamou de desbaste. Operação que na agricultura, consiste em arrancar, depois do plantio, as plantas em excesso, o que cresceu indevido. Cortar.

Cada emenda manifesta a resposta a determinada concepção da obra esperada pelo escritor e que seu texto, até aquele momento, não lhe deu. As rasuras fazem sentir a presença do criador às voltas com o que resiste - um artesão antes que um artista.

Escrever, cortar, acrescentar, modificar são momentos que representam uma fração do tempo da criação. Momentos de máxima concentração. De disciplina e rigor.



São esses momentos, de ajustes, de rearranjos, de paciência pura, do talhar artesanalmente a obra, que tornam o ideal estético do escritor possível de ser alcançado.

Trabalhando com a linguagem, que vai mediar tudo, o texto vai formando um espaço possível, enquanto se vai fazendo, escrituralmente, como uma busca: a busca do ideal estético do escritor. Pura depuração da linguagem enquanto signo ambíguo, polifônico. Incrustado numa semiose perene.

### **A transitoriedade da escrita**

O processo de criação implica na realização de uma idéia. O escritor “molda as idéias no papel.” Os cortes, os acréscimos, os riscos são, em essência, a linguagem que ele usa para conversar consigo próprio ao tecer a sua escritura.

A confiança na palavra é comum em Graciliano Ramos, que cuida de não abusar dela, mas usá-la com exatidão. Essa busca da exatidão inicia-se já na abertura da obra: “[Aqueles]<Os> infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira [um dia] <bem três léguas>.”

Quando Graciliano efetua a primeira substituição, ele quer deixar claro que não se trata de quaisquer infelizes, mas, especificamente, daqueles que estão ali, daqueles andantes. Na segunda substituição, além de buscar a precisão da informação passada para o leitor, dando-lhe a medida exata do caminho percorrido, Graciliano quis evitar uma redundância. Notem que anteriormente, logo no início da frase, ele já havia anotado que os retirantes “tinham caminhado o dia inteiro”.

Na sua lida artesanal, o escritor vai deixando marcas no tecido da escrita. Nessas marcas podemos verificar que Graciliano “garimpava” verbos até encontrar aquele que lhe parecia mais eficaz. Se, no primeiro momento da escritura aparecem termos típicos, eles serão logo substituídos por sinônimos, como os verbos acocorar, por agachar-se; zangar-se, por encolerizar-se; tinir, por tilintar.

Além da troca de verbos, chama a atenção também, a voz dos verbos, sempre colocados no tempo impossível e inconcluso que é o futuro do pretérito. Num momento de esperança renovada, após se instalar na fazenda, já quase no final do capítulo Mudança, Fabiano devaneia: “A catinga [ia ressuscitar] <ressuscitaria>, a semente do gado [ia voltar]<voltaria> ao curral, [ileg.] [e no chiqueiro]<,>ele, Fabiano seria o vaqueiro daquela fazenda morta.”



Em dois outros momentos, esse tempo volta, curiosamente expressivo, no meio do texto. Isso acontece quando Graciliano põe Baleia agonizante nesse tempo sem tempo: “Baleia queria dormir. [Ia acordar]<Acordaria> num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, <um Fabiano enorme>. As crianças (...) rolariam com ela [no] num pátio <enorme>, [e no] num chiqueiro <enorme>. O mundo ficaria cheio de preás <gordos, enormes.>”

No capítulo Inverno, quando as águas inundam Fabiano de esperança, ele se põe a devanear projetos: “O pasto [ia crescer] <cresceria> no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria. [Todos iam engordar.] <Engordariam todos>, ele Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia.”

E, no capítulo final, Fabiano escutará Sinha Vitória debulhar seus sonhos. Fabiano segue-a e também sonha:

Iriam para adiante, alcançariam [um lugar] <uma terra desconhecida> (...) E [andariam] <andavam> para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, [ileg.] <acabando-se como Baleia.> (...)

Há, ainda, diversos momentos em que a leitura dos manuscritos nos permite acompanhar o trabalho do escritor trocando palavras e frases, mudando os períodos de lugar, invertendo a linguagem, para conseguir o ritmo por ele buscado. Como neste trecho: “Deixaram a margem do rio [foram beirando a cerca] <acompanharam a cerca>, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros.”

Ou, ainda, no episódio da lama, seca e branca por cima, preta e mole por baixo: “Chape-Chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama [seca. A lama rachava]<rachada, seca e> branca por cima, preta e mole por baixo. [ileg. corte de duas linhas] A lama [preta] da beira do rio calcada pelas alpercatas, balançava.”

Outro recurso largamente utilizado por Graciliano, para dar conta desse ritmo “buscado”, é a repetição. É o caso, por exemplo, das estrelas logo no capítulo inaugural da obra, que com a contagem repetida de Fabiano provocam um bonito efeito enumerativo: “Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu”(página 14). “Uma duas três, havia mais de cinco estrelas no céu” (Página 15). “Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu”(Página 16).

Ainda nessa direção, há frases que são suprimidas para serem retrabalhadas, com grande acréscimo. Tal como no final do capítulo Mudança: “A lua estava enorme,



redonda”, que reescrita aparece assim: “A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite.”

Gilberto Passos (1985) aponta como característica básica do escritor a possibilidade que ele tem de voltar atrás, de se “arrepender”, de hesitar, de propor, enfim, de conferir a seu texto o caráter de transitoriedade constante. Devido ao caráter de dinamismo do texto em processo permanente, o escritor, preso ao jogo escritural, pode, a todo momento, retomar o processo, substituindo aqui, riscando ali, remontando, recompondo, numa lida que é sua particularidade.

A revisão, como explica Salles (1990), é resultado de trabalho e não algo que surge espontaneamente. O escritor substitui, elimina ou adiciona idéias de acordo com o que lhe é admirável, sem qualquer razão ulterior. Critério, portanto, de caráter individual, ligado à unicidade e harmonia que a obra em formação vai exigindo.

Enxergar o processo de criação que acontece nos manuscritos é colocá-lo em movimento, acompanhando cada passo do escritor na busca de seu ideal estético como fim último, é aceitar que esse tempo de criação está vivo, “é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível, e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de re-engendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências” (Paz, 1990, p.53).

Podemos considerar que o processo de criação de Graciliano Ramos para *Vidas Secas* é construído em uma “estética da continuidade”. No período de 4 de maio de 1937 a 6 de outubro de 1937, ele dedica o seu tempo para a escritura dos “contos” que comporiam a obra. Está sempre em processo de elaboração do texto. Isso pode ser visto nos seus manuscritos pelo registro das datas de conclusão de cada conto. Elas mostram uma ação continuada de escritura. A cada vez que o escritor revê os seus primeiros escritos, novas idéias se juntam, ajustes e correções são efetuados, num processo de metamorfose constante, de semiose perene.

Salles (1990, p.194) diz que a verdade da obra de arte é determinada pela estética, vai brotando de sua própria textura, de sua própria linguagem. E Borges (1987, p.110) conclui: “A linguagem é uma criação estética (...) não há qualquer dúvida a respeito.”

Nenhum sábio, garante Paz (1990, p.210), proclamou que a verdade se apreende, o que disseram todos, ou quase todos, é que a única coisa que vale a pena viver-se é a experiência da verdade. Experienciar a verdade é percebê-la, é recriá-la de maneira singular e plural ao mesmo tempo. Pois, se uma obra de arte nasce para expressar uma



intenção do autor, se brota do ideal estético de seu criador, este ideal é específico e coletivo, para que possa ser apreciado por todos.

A experiência estética é sentimento e é choque, é primeira e segunda categorias, conjugadas na terceira categoria - o signo, a obra -, que toma vida e constrói o criador, o receptor e novas obras, num processo de continuidade perene.

### **Enfim...**

É fácil sonhar uma obra de arte ideal. Mas só a obra de arte realizada conta. E, só é realizada quando se adapta às condições que a tornam possível. Aqui, no interior da oficina de criação do escritor, podemos assistir a criação em estado de permanente adequação e correção, que se contrapõe com o caráter imortal da obra de arte.

A idéia de que o texto sempre pode ser modificado nos leva a conviver lado a lado com o perfeccionismo do escritor: há sempre algo a ser melhorado, uma forma mais adequada de representar aquilo que ele deseja de sua obra ou uma forma que esteja mais próxima daquilo que ele considera Belo.

Basta olhar aqui, nesse material produzido por Graciliano Ramos, para vermos o quanto há de trabalho na sua criação. Na construção de *Vidas Secas* nada é arranjado de modo aleatório e tudo vem encharcado de significado. Cada detalhe dessa trama tão bem tecida é o resultado de uma escolha criteriosa do escritor. Escolha guiada pelo propósito de construir a obra que ele quer marcada com certas características. É esse propósito que seduz o criador e auxilia-o na condução de seu trabalho rumo à meta que ele quer alcançar: a obra considerada publicável. Escolha que obedece ao ideal estético do criador.

Não esperamos, contudo, o impossível, ou seja, um total desvendamento de um dos grandes segredos da vida que sentimos diretamente nesse enigma que o ato de criar comporta. Aprendemos com Rodin (1990) que as belas obras, que são os testemunhos mais altos da inteligência e da sinceridade humanas, dizem tudo o que se pode dizer sobre o homem e sobre o mundo. Além disso, fazem-nos compreender que o texto é sempre uma história íntima, particular, e sempre há alguma coisa que não nos cabe conhecer. O “retiro interior” do escritor, a porta que ninguém abre, o papel que ninguém sabe. Um segredo que não precisa de palavras. Um mistério que não conseguimos alcançar.



## Referências bibliográficas

- BERNSTEIN, Richard J. A sedução do ideal. *Face*. v.3, n. 3, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Pensamento vivo*. São Paulo, Martin Claret, 1987.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo, Edusp, 1992.
- HOLANDA, Lourival. Desbaste ou manuscritos de *Vidas Secas*. In: *Anais do I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições*. São Paulo, USP, 1985.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. Em busca do protonarrador no manuscrito de Hérodias, de Gustave Flaubert. *Anais do I Encontro de Crítica Textual*. São Paulo, USP, 1985.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, Intellex Corporation. 1992.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- RODIN, Auguste. *A arte*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. São Paulo, Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. Arte e conhecimento. In: *Manuscrita. 4*. São Paulo, APML, 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão, não verás país nenhum*. São Paulo, PUC/SP, 1990 (Tese de Doutorado).
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo, Pioneira/Thomson, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo, Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo, Experimento, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.