

# O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*

Prof<sup>ª</sup>. Cecília Almeida Salles  
Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem/Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla que desenvolvi na tese de doutorado *Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum* (1990). Trata-se de um estudo de crítica genética, que tem como objetivo primeiro a compreensão do processo de criação a partir dos registros deixados pelo artista ao longo do percurso de construção de suas obras. De modo mais específico, será aqui focado o trabalho do escritor com sua matéria-prima: a palavra.

Palavras-chave: Crítica genética. Literatura brasileira contemporânea. Ignácio de Loyola Brandão – *Não verás país nenhum*. Romance brasileiro contemporâneo.

Abstract: This article is part of a broader research that I developed as my PhD thesis *Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum* (1990). It is a genetic criticism study that aims at the understanding of the creative process, having as starting point the documents produced by the writer during the construction of his work. The specific objective is to discuss the writer's work with language.

Key words: Genetic Criticism. Contemporary Brazilian Literature. Ignácio de Loyola Brandão – *Não verás país nenhum*. Contemporary Brazilian Novel.

A documentação que eu tinha em mãos consistia em diários, anotações e rascunhos produzidos pelo escritor ao longo de dois anos e meio (de dezembro 1978 a junho de 1981). O processo, no entanto, foi bem mais longo: “as primeiras situações em torno de um conto ou novela a respeito da última árvore do Brasil começaram em 1973”, como ele mesmo lembra em seus diários.

Havia um diário de trabalho datado, onde ele descrevia periodicamente o andamento do livro; anotações numeradas de origem bastante variada, com possíveis idéias para o desenvolvimento da história, transcrições de leituras, possíveis textos do livro, trechos cortados; um diário retrospectivo que o escritor decidiu fazer quando iniciou o diário de trabalho que não correspondia ao início, propriamente dito, do processo de escritura;

mapas, fotos, artigos de jornais; várias versões de muitos segmentos (termo usado por Loyola para designar os capítulos de sua narrativa) do livro.

Os limites do conteúdo de cada documento deixam, em muitos momentos, de ser claros e alguma informação típica das anotações, por exemplo, é encontrada no diário de trabalho. Os documentos deste escritor/jornalista eram naquela época, em sua maioria absoluta, datilografados. Loyola, como já foi observado, tem zelos flaubertianos com sua documentação. Ele tem o hábito de fazer anotações e sabe que um possível leitor deste material que conhece “o livro (e as Notas e o Diário só têm sentido para quem leu o livro) reconhecerá áreas comuns”, como ele se pergunta em uma de suas anotações.

Lidar com os documentos do processo desse escritor é entrar em um emaranhado de anotações que foram proliferando durante o percurso de construção do livro. A grande quantidade e diversidade de material oferecem ao crítico genético uma imensa possibilidade de conexões, aproximando-se melhor da complexidade que envolve o processo de criação de uma obra.

Será oferecida, aqui, uma porta de entrada, entre muitas outras possíveis, para a imersão na construção de *Não verás país nenhum*: as palavras de Loyola.

A ênfase, portanto, será dada ao modo como o artista se relaciona com sua matéria-prima, de modo mais específico, a relação do escritor com a palavra.

Como ponto de partida para esta discussão, é necessário fazer algumas reflexões sobre o ato criador. Os estudos genéticos se multiplicaram e muitas afirmações referentes aos processos estudados passaram a fazer parte de aspectos tácitos, para a entrada em qualquer nova pesquisa. No âmbito do trabalho com a palavra lidamos, no mínimo, com dois desses pressupostos: a preocupação com o aperfeiçoamento do texto e a impossibilidade de se pensar o trabalho com a palavra de modo isolado.

Todo escritor (aliás, todo artista) re-trabalha seu texto à exaustão: insatisfação permanente e sensação de que sua matéria-prima precisa sempre ser mais burilada não são peculiaridades do escritor que escolhemos para estudar. Adicionar, cortar e substituir são instrumentos de trabalho de todos aqueles que lidam com a palavra.

Escrever é ler e re-escrever: é o caráter retroativo de todo processo criador. A revisão chega a ser prevista, como vemos em uma anotação de Loyola: “Preciso de bons sinônimos. Na primeira re-escritura”. Em outro momento, ele diz: “Não gostei do que escrevi hoje. Falta consistência. Vou deixar dormir, depois volto”.

Algo é constante nos relatos dos escritores, revisão é sinônimo de esforço: “Parece tão fácil escrever secamente, descarnadamente. E dá um trabalho. É preciso ler atentamente uma, cinco vezes, 10 tem sempre um acerto possível”, observa o escritor.

Tendo em mente o segundo pressuposto, o importante é conhecer a relação do artista com a matéria no ambiente daquele processo específico, que abarca um amplo espectro de limites, restrições e critérios de decisão. Cada alteração contém princípios estéticos e éticos do escritor que dizem respeito, só para citar alguns exemplos, ao tipo de literatura buscada; à escolha do meio de expressão (romance, conto, poema...), do tom do texto ou das características dos personagens que, por sua vez, se inter-relacionam. Entramos, aqui, na complexidade do universo da re-escritura.

O que estou enfatizando é que as mudanças lingüísticas precisam ser analisadas dentro deste contexto mais amplo: nenhuma decisão pode ser vista de modo isolado, se o crítico busca um estudo genético. As alterações sofridas pelo texto só vão ter poder de oferecer algum tipo de explicação sobre o processo do escritor, se compreendermos em nome do que são feitas. Muitas dessas informações só aparecem a partir de um amplo e incansável estabelecimento de relações entre as mudanças que os rascunhos mostram, e essas possibilidades de obra devem ser relacionadas com outros documentos como anotações, diários, fichas etc.

As reflexões do escritor e o estabelecimento de critérios para suas decisões, encontrados nos diários e anotações, direcionam a ação dos rascunhos. Esse fato reflete, mais uma vez, o caráter de dependência entre os diferentes documentos.

Apresentarei algumas questões que envolveram o trabalho de Loyola com a palavra, ao longo da produção de *Não verás*. Para a organização de tal debate, lanço mão de uma das conclusões a que o acompanhamento deste processo me permitiu chegar. Percebe-se

que há critérios dados e outros conquistados pela obra em construção. Vamos compreendê-los melhor.

### **Critérios dados**

Um desses critérios diz respeito a normas pré-estabelecidas: há alterações que são, claramente, feitas em obediência a regras da língua portuguesa: ajustes de regência, concordância verbal e ortografia, que podem ser considerados correções de erros.

### *Sinônimos*

Ainda no campo dos critérios dados, o escritor busca diversidade semântica. Essa variação é estipulada por normas do discurso escrito em língua portuguesa. Como todos sabemos, a repetição é sempre radicalmente evitada. Loyola demonstra esta preocupação, o que o leva a buscar sinônimos e anotar em seu diário: “Usando demais [...]. Preciso urgente de bons sinônimos”. “Excesso de uso de uma palavra – NÃO. Sinto a presença. Quando a gente sente a presença de uma palavra ou ela está mal empregada ou existe excesso”.

Listagens de sinônimos ou lembretes de necessidade de encontro de sinônimos observadas nas anotações do escritor são índices dessa tentativa de fugir da repetição:

316 – Amargura = aflição  
angustia  
aspereza  
azedume  
desgosto  
mágoa  
pesar  
tormento  
tristeza  
mortificado

No diário de trabalho, Loyola comenta que demorou em busca de um bom sinônimo para amargura, adiciona a lista da anotação 316 e chega à conclusão de que nenhum lhe serve. Ele faz ainda comentários sobre as dificuldades do encontro de sinônimos, que

serão apresentados mais adiante, quando discute a escolha de palavras em consonância com características dos personagens.

*Não verás* caminhava para repetidas menções de períodos marcantes do passado; na anotação 566 o escritor fala da ÉPOCA DAS TRAMITAÇÕES MERCANTIS. São características da sociedade brasileira nos tempos em que o livro foi produzido (1978-1981), que se transformam em lembranças críticas dos personagens<sup>1</sup>. Logo após a apresentação dessa ÉPOCA, Loyola anota:

#### SINÔNIMOS PARA ÉPOCA

Período  
Decurso  
Estação  
Temporada  
Era  
Fase  
Etapa  
Ciclo  
Circuito  
Idade  
Vez

Os rascunhos e a obra nos mostram que a palavra escolhida foi *era*.

É interessante observar que os campos semânticos pesquisados pelo escritor aparecem, muitas vezes, tanto no diário como nas anotações, como vemos nos exemplos que seguem:

Tédio/Aborrecimento  
Desgostoso–nojo–monótono–insípido–tristeza–desconsolo (Diário)

Sinônimo para irritação. Encher–raiva–aborrecer (Anotações)

Isto demonstrando a importância desses campos para a narrativa em curso, que estão, certamente, relacionados ao clima geral do universo em criação, onde tédio, amargura e irritação envolvem toda a sociedade.

## Artigos

Encontramos ainda uma outra fonte de rasuras que merece atenção permanente por parte do escritor. É bastante interessante analisar sua quase obsessão pelo corte de artigos definidos e indefinidos e de pronomes demonstrativos e possessivos. Em um primeiro momento, poderíamos justificar esses cortes pela formação jornalística de Ignácio de Loyola. O texto econômico do jornal poderia deixar marcas na literatura do escritor, que pertence a uma geração de jornalistas que viveram o auge da repressão militar e que foram para a literatura diante da impossibilidade de se fazer um jornalismo digno. Encontraríamos na ausência de artigos e alguns pronomes uma literatura enxuta. Sem descartar essa hipótese, vamos adiante na análise desses cortes.

Em suas anotações, Loyola afirma que artigos são “desnecessários”. Ele acredita que a supressão de artigos dá “melhor sonoridade e fluência” ao texto. “Estou cortando todos **um** que vejo pela frente, o **um** é desnecessário”. Ou ainda “Esbarro em muitos isso, esse, essa. Que terrível”. Diz, em outro momento, buscar “um estilo econômico, bastante simples e despojado”. Loyola lutou por um *Não verás* enxuto, onde artigos e alguns pronomes, sendo desnecessários segundo seus critérios, deveriam ser eliminados. Vale lembrar que outras obras do escritor, cujos processos de construção venho acompanhando, são alvo deste mesmo procedimento.

Caminhando ainda na discussão desses cortes específicos, encontramos o conselho de Mário de Andrade (1982, p. 25) para Carlos Drummond: “Aliás procure evitar o mais possível os artigos tanto definidos como indefinidos. Não só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas, como também porque dá mais rapidez e força incisiva pra frase”. Artigos e pronomes possessivos são vistos como “berenguendés que castram a frase”.

Indo para trás no tempo e nos afastando no espaço, mas continuando na língua portuguesa, Carmela Nuzzi (1979, p. 412) observa que “o artigo indefinido e o pronome demonstrativo eram algumas vezes substituídos pelo artigo definido ou suprimidos”, nas diferentes versões de *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queiroz (SALLES, 2000) como em:

E, o Pereira, nesse tempo, um colono,  
um servo, só falava ao seu senhor de  
joelhos ...

E, o Pereira, nesse tempo, colono,  
servo, só abordava ao seu senhor de  
joelhos ...

Outras gerações e outros princípios estéticos, mas preocupações semelhantes no que diz respeito a essas supressões.

Poderíamos dizer que essas eliminações fazem parte de exigências do discurso escrito em língua portuguesa. Como as primeiras versões dos textos sempre trazem esses excessos, acreditamos que a oralidade tenha um peso bastante grande nessas primeiras tentativas de texto. Os cortes serão certamente feitos, isto é, o texto escrito não comporta esses “berenguendés”, mas o uso nas primeiras versões parece ser incontrolável.

Por um ou todos esses motivos apresentados encontramos nos rascunhos de Loyola uma grande quantidade de cortes como estes:

Vamos fazer uma surpresa.  
Não deixa passar o calor.

Vamos fazer surpresa.  
Não deixa passar calor.

Pronomes possessivos e demonstrativos são também eliminados, mas em número bem menor do que os artigos. As primeiras versões já são produzidas com marcante escassez desses pronomes.

Começamos a nos afastar do trabalho de Loyola com a língua a partir de exigências pré-determinadas e nos aproximamos mais da construção de um *Não verás país nenhum*, a partir de características dadas pelo escritor (o que é, na verdade, de mais interesse para a compreensão de seus mecanismos criativos).

### **Critérios conquistados**

Nesse ambiente de conquistas, desconhecidas no início do percurso, são feitos ajustes de acordo com normas não pré-determinadas, até a descoberta do texto que satisfaça o

escritor. Sob esse ponto de vista, critérios e obra são elaborados ao longo do processo, ou seja, o percurso criador é responsável pela construção de leis próprias.

É neste sentido que discutimos a verdade artística (SALLES, 2001), que surge da própria trama da construção da obra e que, por estar inserida na continuidade do processo, não é absoluta nem final, mas sempre potencialmente mutável. Verdade que emerge da obra, sob o comando do grande projeto do artista.

O artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a da realidade externa à obra. Pois somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode agir segundo suas próprias leis, em sua qualidade produtiva. Leis que passam a reger aquela obra e que geram uma multiplicidade de escolhas. Decisões são tomadas como necessidades daquela obra. No processo de fabricação de uma obra, é construída sua legalidade interna, à qual o artista é o primeiro a ser submetido (PAREYSON, 1989).

## **Tendências se definem**

### *Mais cortes*

Continuando ainda no campo dos cortes, entramos, agora, na discussão das modificações regidas por auto-exigências do escritor. Na busca por seu “texto descarnado”, Loyola corta pronomes/sujeito, pronomes de tratamento e conjunções (principalmente a adversativa **mas**). Alguns verbos são também considerados “desnecessários”: “Gosto de eliminar os verbos. Parece que a frase fica mais consistente. Ao mesmo tempo mais leve”.

Vejamos alguns exemplos:

Eu nunca me lembrava.	Nunca me lembrava.
O senhor pensa que é isso para todo mundo?	Pensa que é isso para todo mundo ?
Não sei como mas enxergam tudo	Não sei como enxergam tudo
Está quente demais.	Quente demais.

Os cortes não param aqui, Loyola anota em seu diário: “Descobri que o adjetivo atrapalha uma frase. Quanto menos adjetivo você usar muito melhor para sua frase. Quanto mais substantivo você puser é muito melhor”.

Não se pode deixar de fazer a relação entre a eliminação de adjetivos, locuções adjetivas e advérbios e a escassez de descrições encontrada em *Não verás*, que é assim explicada em uma anotação: “não descrevo fisicamente os personagens. De vez em quando solto um detalhe. Acredito que descrições físicas são desnecessárias. O leitor sempre forma em sua cabeça um tipo que ele julga ser o correto. Souza é brasileiro. Basta isso”.

Essa decisão de evitar descrições está associada a outro critério que o processo adquire ou conquista: tornar a narrativa mais geral. Enquanto Souza (o personagem principal) passa a ser um brasileiro qualquer, o tempo torna-se indefinido e Loyola decide eliminar o uso de gíria e os trechos datados, como o início da loteria esportiva e das cadernetas de poupança.

“[...] a gíria tem uma data determinada e eu não podia usá-la no livro, que se passa muitos anos a frente? [...] Terminei utilizando, mas o mínimo possível, uma vez que a história se passa no futuro”, anota Loyola em seu diário.

Retornando à anotação anterior, nos defrontamos com outro aspecto que envolve muitas decisões do escritor: a comunicação com o futuro leitor. Esta preocupação comunicativa fica aparente quando ele conta com a imaginação do leitor, duvida da eficácia de uma palavra por ele inventada, por não parecer convincente (para quem?) e na simples adição de um pronome possessivo (tão evitado em outros momentos) para não haver mal entendido.

Adelaide trouxe o enxoval.

Adelaide trouxe o seu enxoval.

Loyola temia não deixar claro para o leitor que não era do enxoval da criança e sim do de Adelaide que ele estava falando. É desnecessário dizer que o escritor sabia que ele se referia ao enxoval de Adelaide.

Para continuar a discussão sobre o processo criador como um espaço de conquista de critérios de decisão, é necessário falar sobre a grande tendência deste processo.

Em “A planta da cidade” (SALLES, 2001), discuto a construção da cidade de *Não verás*, e falo que Loyola buscava relatar a destruição do homem causada pelas condições inóspitas da sociedade e da cidade. Ele menciona muitas vezes este intuito de fazer um “retrato de um apocalipse”. Em uma entrevista na época em que escrevia *Não verás país nenhum*, disse:

Essa é minha tentativa na literatura – é modificar, é estourar com a cabeça das pessoas e eu procuro fazer isso continuamente. A gente escreve para provocar reação. *Não verás* é uma outra tentativa de jogar uma bomba na cabeça do leitor. Provocar o terror na cabeça das pessoas. Penso mostrar a confusão geral que se estabelece e termina por levar ao caos geral, com conseqüências terríveis.

No andamento do processo, ele decide apresentar para o leitor seu mundo imaginado em estado maior de destruição do que aquele pensado no início. Como conseqüência, o clima torna-se mais e mais tenso. Toda essa profusão de cortes gera um texto mais intenso e veloz, que reflete, no modo de narrar, esta sua decisão.

#### *Apocalipse mais próximo*

Foram observadas outras mudanças nos rascunhos, que mostram as conseqüências desta alteração da rota inicialmente vislumbrada. Há mudanças significativas na caracterização de Souza e da sociedade na qual vivia. Assim, “Souza conheceu os pequenos subornos” nos primeiros rascunhos; e depois “Souza aderiu aos pequenos subornos”. A “água cara” é substituída por “água difícil para o povo”<sup>2</sup>. O “almoço motivo de conversa” torna-se o “almoço fuga do trabalho”. A “espera de Adelaide no corredor do prédio para se abrigar do calor” passa a ser a “espera por medo”.

A “televisão: uma forma de revolta” é substituída por “televisão vigiada pelo governo”. Essa substituição, como outras, é um exemplo de que Loyola foi transformando, ao longo do processo, o governo de seu país ficcional mais totalitário. Essa alteração no

conteúdo geral levou à adição de um parágrafo no qual este maior poder fica evidente: dá detalhes sobre o trabalho dos helicópteros do governo na caça aos camelôs, substituindo uma simples caracterização dos camelôs.

A definição do tom ou atmosfera da narrativa que, segundo o autor, deve ser oferecida ao leitor no início do livro (o que não corresponde ao início do processo de escritura propriamente dito) está também relacionada ao aumento de tensão mencionado anteriormente. É assim apresentada no diário:

Acabo de encontrar um bom início, bastante mais forte a meu ver. Vou iniciar pelo cheiro nauseabundo. Claro, uma sociedade rodeada de cadáveres, de lixo, bosta, cheira mal. Assim já dou a atmosfera que cerca os personagens, introduzo o leitor no clima. E pesquisando encontrei uma bela e violenta palavra para iniciar: MEFÍTICO.

O escritor vive uma dúvida durante o processo, pensa em cortar essa introdução ao espaço degradante e entrar diretamente na ação. Há uma intensa mobilidade nos rascunhos desse primeiro segmento. Acha, em determinado momento, que a palavra mefítico é inadequada.

No texto publicado, no entanto, vemos que foi decidido introduzir o leitor ao tom geral da narrativa e a primeira palavra usada é **mefítico**, por talvez se adequar agora ao clima sufocante e podre que o processo impôs à narrativa. Encontramos ecos para essa decisão na seguinte anotação do escritor: “A palavra tem que se ajustar ao clima da situação”. Embora não diga respeito a mefítico, especificamente, tem natureza de comando geral.

A pontuação de *Não verás* sofre também uma série de modificações. Há uma forte tendência de substituir vírgulas e ponto e vírgulas por pontos, isto é, pausas são transformadas em cortes. Acompanhem alguns exemplos:

O dia é bem vivido, cada hora...

O dia é bem vivido. Cada hora...

A noite, o corpo está lá; era manhã...

A noite, o corpo está lá. E na manhã...

A repetição dessas mudanças à exaustão gera uma narrativa elíptica com constantes e ríspidos cortes no fluxo das sentenças. Trata-se da passagem de um discurso contínuo para um discurso descontínuo, que reflete o texto rápido e descarnado no qual *Não verás* vai se tornando. E assim o ritmo do texto se acelera mais, indo em auxílio da maior intensidade que o clima da narrativa ganha.

As metas ou tendências que o escritor estabeleceu para sua obra apresentam-se vagas no início do percurso, mas encontram estado de maior definição à medida que o processo avança. Suas reflexões e o próprio texto, que vai sendo produzido e avaliado, fazem com que rumos ganhem contornos mais nítidos e alterações sejam feitas, como vimos, em nome de uma adequação a estas novas definições.

### **Algumas leis são consolidadas**

#### *Vocabulário do livro*

Dando continuidade ao acompanhamento do processo de construção de *Não verás*, assistimos ao surgimento de leis móveis que passam a reger algumas alterações que os rascunhos recebem. O escritor, por exemplo, anota em seu diário, ao refletir sobre o uso da palavra mefítico: “Achei também que era demais. Ela não tem nada a ver com o vocabulário do livro, bastante simples despojado. Troquei por um pavoroso”.

É importante aqui destacar a existência de um “vocabulário do livro”.

#### *Vocabulário do personagem*

Neste mesmo contexto, mas caminhando em direção de uma maior especificidade, o escritor anota: “Preciso encontrar um tom diferente na fala de diferentes personagens”.

Na procura por sinônimo para amargura (já mencionada anteriormente), ele constata que “o problema de sinônimo é curioso. Não é simples troca de palavras. Não é substituição. Exigem um pensar grande em cima de cada sinônimo”. É neste momento que re-aparece

a escolha de um sinônimo ajustando-se “ao estado de espírito do personagem” e auxiliando a “o interior do personagem”.

Esta preocupação torna-se mais marcante na caracterização de Souza e de sua mulher Adelaide: “Souza deve ter um tipo de fala próprio. A mulher também. Posso fazer essa diferença surgir através dos conceitos que os personagens emitem”. Palavras usadas e modos de pensar se unem na tentativa de encontrar uma voz singular.

Loyola enfrenta dois problemas que refletem este critério de escolha lexical: o uso de gíria e de palavrão. Podemos observar que as decisões relativas à eliminação de gíria encontram duas justificativas: tentativa de eliminar tudo que determinasse tempo (já comentada) e agora ajuste ao personagem. Vejamos como ele enfrenta esses obstáculos lingüísticos em seu diário: “... não quero usar gíria... por que o meu preconceito contra gíria? Ou seria um contra-senso colocar na boca de Souza, cinquentão e universitário uma gíria? ... [...] Noto que até aqui não usei um só palavrão. Porque a ação não exige e o personagem não é dado a falar”.

Ainda no caminho de caracterização de Souza, Loyola, em certo momento do diário, diz usar de vez em quando palavras de uma geração mais velha, como “que diabos” e “impertinente”: “Acho que ajuda a dar linha a Souza, a marcá-lo”.

Vemos, portanto, uma relação dialética: personagem determinando a escolha lexical (gíria, palavrão) e a escolha lexical determinando o personagem “linguagem antiga”.

Não há dúvida de que a palavra e sua conseqüente seleção têm um peso imenso no processo deste escritor (como de muitos outros). O trabalho no campo semântico é, sem dúvida, maior do que no sintático. É interessante observar, ainda, que a obra assimila e explicita esse critério lexical, adquirido por seu processo de construção. Souza se conscientiza e é conscientizado por outros personagens do uso dessa linguagem antiga. Loyola e Souza se confundem nessa preocupação com a escolha de palavras:

Recatada. Busquei a palavra na pré-história. Cada uma! Um calor destes, gente morrendo, poeira pavorosa, o sol rachando cuca e eu me excitando e ainda sacando palavras como recatada. Se Adelaide ouvisse ficaria com raiva.

Também, não encontro outra para definir o seu jeito (LOYOLA, 1982, p. 335).

### *Trechos não cabem*

Ainda no campo das leis que consolidam ao longo do processo, encontramos justificativas para cortes de trechos já redigidos por não caberem ou não se encaixarem naquela obra, que tomava formas e contornos mais definidos.

Os apontamentos do diário que discutem a eliminação dos trechos da “Barreira particular à margem das reservas” e do “Holocausto da maçã”, nos auxiliam na observação destas exigências da obra em criação.

#### Barreira particular à margem das reservas

Numa das últimas leituras sobre o original considerado definitivo, notei que havia qualquer coisa estranha, que amarrava o capítulo. Havia um salto na ação ... **O episódio era postiço, estava solto, não se ligava** ... Procurei algum lugar onde pudesse encaixá-lo, sintetizado. No entanto, **nesta altura, o romance estava redondo, fechado. Qualquer tentativa poderia provocar rupturas.**

#### Holocausto da Maçã

Não havia justificativa, **não se encaixava**. Também não se projetava pára frente, não se ligava a contexto nenhum (Negritos meus).

### *Crítérios ideológicos*

Há também uma clara tendência de consolidação de critérios ideológicos, ao longo do processo. Neste campo encontramos o caminhão de lixo “amarelo e vermelho” sendo substituído por caminhão “amarelo e verde”. Há outras tantas substituições onde a relação “país imaginado” e o Brasil da ditadura militar fica mais estreita, à medida que o sistema vai adquirindo mais e mais poder.

Sutis substituições no uso de letras minúsculas por maiúsculas vão redefinindo o poder dos órgãos estatais, por exemplo: rádio geral por Rádio Geral; zona restrita aos divertimentos por Zonas Restritas aos Divertimentos; isolamento por Isolamento.

### *Regularidade da revisão*

Loyola deixa, também, transparecer a idéia de que a revisão passa a ser um processo regular, ganha padrões, de tal modo que acredita poder delegar poder para outra pessoa. Em certo momento do diário, seu conceito de revisão é amplamente explicitado por estar o escritor temendo não poder, por algum motivo, terminar seu livro: “Se me acontecer alguma coisa, o livro está meio pronto. Como existe a terceira versão do segmento 1, fica depois mais fácil de alguém acertá-lo”. E ele chega a indicar um jornalista que poderia fazer esse trabalho.

### **Revisão e edição**

A revisão do texto caracterizada pelas adições, substituições e principalmente cortes, em alguns momentos, ganha características de edição, como aquela pela qual os copiões do cinema passam. Loyola fala dessa montagem nos diários:

Passa toda uma seqüência intermediária angustiante. Preciso passar esta seqüência mais para o fim, de tal modo que ele simplesmente não consiga voltar para casa.

Na página 52, fiz uma montagem, porque cortei um largo trecho. Toda aquela viagem caiu fora. Remontei.

Os rascunhos mostram esse mecanismo utilizado com bastante freqüência em diferentes níveis: parágrafos ou trechos maiores.

O caso do texto sobre o moto-contínuo de Sebastião Bandeira, por exemplo, foi produzido originariamente como uma longa narrativa, vinda de muitas anotações mas aparece na obra texto publicado de forma fragmentada. Passou, assim, por este processo de edição.

Ao longo da escritura foi observado que o escritor enfrentou um intenso embate entre otimismo e pessimismo. Neste ambiente, surgiram duas pontas de esperança que podem ou não vir a ser a promessa de vida futura da cidade: um pequeno arbusto saindo do chão gretado e o cheiro molhado pressagiando chuva.

Loyola reflete muito sobre o uso desses recursos narrativos que, sem dúvida, têm um papel relevante em sua crença na sobrevivência do homem, ou seja, a visão otimista. Naquele clima sufocante, o surgimento de uma pequena planta e a simples possibilidade de chuva representam formas de vida – pontas de esperança de uma não-destruição ou de uma possível reconstrução. Usar um? Outro? Os dois? Onde? Estas questões ocupam, por algum tempo, o escritor.

Ele pensa, em determinado momento do processo, ter chegado ao fim do último segmento: “E fechei com a promessa de chuva”. Mas esta escolha não o satisfaz.

Mais tarde é encontrada uma forma literária de lidar com o conflito dos desejos. E aqueles dois “detalhes” narrativos, que representariam a continuidade da cidade e do homem, aparecem, em meio ao tom delirante que a narrativa adquire, pulverizados no último segmento. É importante destacar que as pontas de esperança chegam à obra mas depois de passarem também por um processo de montagem.

Este mesmo mecanismo alcança o nível morfológico. Há uma grande discussão nos diários sobre a possibilidade de cunhagem de palavras. Isto fica claro na busca de uma palavra para definir o governo e de sinônimos para **árvore**.

“Não estou gostando da palavra *sistema* para definir governo. Vou pesquisar outra, mas tem que ser forte”. A partir dessa constatação, assistimos, no diário, a toda uma pesquisa que parte dos sinônimos: “Regime → Domínio → Dieta → Ordem...”. A procura vai para tipos de sistemas: “Sistema artificial, sistema conservativo...”. E chega ao significado que a palavra deve carregar: “Algo ligado a Poder + Orgasmo”. Daí a tentativa de criação de uma palavra a partir do que ele chama de símbolos – orgia, orgasmo e orgulho – associados a poder.

Ele faz várias tentativas, mas não chega, naquele momento, à palavra procurada. No dia seguinte, busca a solução para o “grande problema” que “é a ausência de sinônimos para *árvores*. Os pouquíssimos que existem não são utilizáveis”. Após a listagem desses poucos, ele adiciona “além do mais, são feios”. Daí surge uma idéia: “Talvez eu pudesse criar palavras”. Há uma justificativa para essa possibilidade: “a ação se passa dentro de alguns anos”. Mas a possibilidade é rejeitada: “mas prefiro utilizar a língua atual” porque “acho que nem conseguiria criar palavras *convincentes*. Muita pretensão minha: criar palavras”.

Loyola não cria, realmente, nenhuma palavra para definir governo (usa esquema) nem para substituir árvore. No entanto, palavras novas surgem no decorrer do processo. Nas primeiras versões encontramos **técnicos**, depois **tecnocratas** e por fim **militécno**. Processo semelhante é observado com a palavra **civiltar**. Nascem, portanto, novas classes sociais na montagem de classes existentes: militar/técnico e militar/civil. A decisão contundente pela não criação de palavras acaba sendo revista e o poder dos militares é assim reforçado pelos dois novos conceitos que aparecem nas montagens.

### **Algumas conclusões**

Pudemos observar três procedimentos criativos marcantes neste longo percurso de manipulação da palavra.

No início, a obra pode ser tudo, seleções levam à definição de normas internas ao processo, no âmbito do projeto poético do artista. Muitos ajustes são, portanto, feitos enquanto alguns desses alicerces da obra são estabelecidos. O processo passa, em determinados momentos, a se auto-reger quando *cria suas leis internas*. O escritor obedece, assim, a normas que foram por ele mesmo estipuladas. A construção da obra está associada, sob este ponto de vista, à conquista de critérios, alguns mais pontuais, outros que se consolidam como princípios gerais mais abrangentes.

Há uma clara *exacerbação de cortes* que atingem artigos, pronomes, verbos, adjetivos, orações subordinadas e coordenadas. Trata-se de uma escolha que é levada ao seu extremo. O uso hiperbólico de cortes gera um texto “descarnado”, enxuto, intenso e

rápido que dialoga de modo explícito com o clima de crescente tensão, que a obra vai adquirindo.

O *processo de montagem*, utilizado pelo escritor nos níveis diferentes da palavra, do parágrafo e do segmento, manifesta-se com um recorrente e poderoso recurso criativo. Quando a revisão torna-se edição, novas relações são estabelecidas. Os resultados das montagens agradam o escritor que decide levá-los para a obra que será entregue para o público.

Na relação de Loyola com a palavra, vimos o enfrentamento de normas da língua e a exploração de suas possibilidades semânticas, sintáticas e discursivas. Tudo isso acontece em um percurso cujos rumos vão se definindo: fenômeno inerente à visão de processo sem tendências pré-definidas – visão de criação como uma aventura em direção ao quase desconhecido.

É na quebra de limites e na conquista de critérios de escolhas, em nome da obra em construção, que a função de escritor é exercida com maior intensidade.

#### Referências:

- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- BRANDÃO, I. Loyola. *Não verás país nenhum*. 4. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- NUZZI, Carmela. *Análise comparativa de duas versões de A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 1979.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SALLES, Cecília Almeida. Faço muito Ramires. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *A Ilustre Casa de Ramires. Cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 57-84.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2001.
- SALLES, C. A. A planta da cidade: uma leitura genética de *Não verás país nenhum*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 11 (Ignácio de Loyola Brandão), p. 136-142, 2001.

---

<sup>1</sup> A anotação completa é: ÉPOCA DAS TRAMITAÇÕES MERCANTIS. O governo aprovava tudo o que queria através da compra de deputados, administradores, enfim de todo e qualquer servidor público de que dependesse a lei ou o andamento dos processos.

<sup>2</sup> Esta mudança gera uma grande pesquisa do escritor sobre reciclagem de urina.