

AUTOINVENÇÃO E METAMORFOSE

Ruth Silvano Brandão*

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes.
Manoel de Barros.

Este título vem de um poema de Murilo Mendes¹ e este texto nasce de uma indagação a propósito do estilo, advinda das reflexões de Lacan a esse respeito, às quais tentaremos articular a questão das fontes e influências, apontando para alguns novos rumos teóricos, privilegiando, antes de tudo, a linguagem, suas possibilidades, seu limites, sua marca original.

Partindo do aforismo de Buffon, "o estilo é o homem", Lacan questiona justamente esse o homem, como uma referência não mais tão segura². Mais tarde, ele afirma a impossibilidade de o homem ter uma "personalidade total", pois o jogo de deslocamento e condensação ao qual ele é destinado, no exercício de suas funções, marca sua relação de sujeito ao significante.³

Se "o estilo é o homem", deve-se pensar, antes, num *Outro*, de onde vem nossa mensagem "sob uma forma invertida", um *Outro* a quem nos dirigimos, *Outro* não corporificado, ausência, lugar de falta, mas possível de se personificar na cultura, aí muitas vezes singularizado em um Mestre, lugar onde o discurso retorna.

* Professora de Literatura da UFMG. Co-autora de *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989. Autora de *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: ed. UFMG/Secretaria Municipal de Cultura, 1994 e *Pássaro em voo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1994.

¹ MENDES, Murilo. Murilograma a T. S. Elliot. In: _____ Murilo Mendes. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 697.

² LACAN, Jacques. Escritos. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 13.

³ Idem. *Idem*. p. 269.

O estilo é o homem, acrescentaríamos à fórmula, somente para alongá-la: o homem a quem nos dirigimos? Seria simplesmente satisfazer ao princípio promovido por nós: que na linguagem, nossa mensagem nos vem do outro, e para enunciá-lo até o fim: sob uma forma invertida. (Lembremos que esse princípio se aplicou à sua própria enunciação, visto que ao ser emitido por nós, é de um outro, interlocutor eminente, que ele recebeu sua melhor marca.)

Mas se o homem se reduz a ser apenas o lugar de retorno de nosso discurso, não nos retornaria a questão de: para que lho endereçar? ⁴

Enfim, o sujeito marcado por uma divisão, por ser falante, verifica que um objeto o atravessa: o objeto *a*, causa de desejo, resto, resíduo, onde o sujeito se eclipsa, letra, literalidade.⁵ Não mais se pensa o homem na sua inteiridade modelar, mas o lugar onde o sujeito se constitui, sua escrita aí onde ele se apaga, perpassado por algo que funciona como causa de novos significantes, novas escritas que proliferam de modo peculiar na cena literária.

Vale lembrar, também, um artigo de Catherine Backès-Clément, citado por Haroldo de Campos,⁶ em que ela afirma o seguinte:

*O estilo, definido por Lacan, se situa de partida fora de sua situação literária, ou antes, ele é o correlato necessário daquilo que, em Lacan, se chama LETRA, e regenera o significante literatura, que vem de belas-letras. O estilo, formação revolucionária no plano da linguagem, é o que, no pensamento de Lacan, torna possível um ultrapassar da literatura em proveito da literalidade: (...) poder da letra, instância da letra no inconsciente, e, como indica a seqüência desse título de um extrato dos *Écrits*, *la raison depuis Freud* (a razão desde Freud), gênese de uma racionalidade.*

⁴ Idem. Ibidem. p. 14.

⁵ Idem. Ibidem. p. 15.

⁶ CAMPOS, Haroldo de. O afreudista Lacan na galáxia de língua. (Freud, Lacan e a escritura). Exu. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado. 1990. p. 3.

Tais pressupostos nos obrigam a voltar para o campo literário e para a maneira tradicional como se pensa o estilo. Fazia parte do ideário estético dos poetas parnasianos o modelar a palavra, esculpir o poema na procura das formas do Belo. Algo da ordem do escultor e sua escultura, do ourives e sua jóia. Formas fechadas, plenas, esculturais deviam-se repetir, não se privilegiando o original, mas a sua reprodução. Assim se marcava esse estilo que repetia outro, o neoclássico, que repetia outro, o clássico, que buscava na antigüidade os traços de um modelo. Algo, então, devia-se transmitir, um ideal do Belo que se expressaria numa retórica determinada, submetida a hierarquizante e autoritária estética.

Paradoxalmente, os poetas que mais obedientemente seguem um estilo são considerados menores na tradição literária, entretanto neles se detecta mais facilmente o estilo de uma época - daí rapidamente se chega às noções de clichê, de formas estereotipadas que levam ao cansaço de uma norma.

A busca da perfeição, entendida como plenitude e acabamento, chega surpreendentemente à imobilidade e à petrificação das formas. Mesmo assim, algo de diferente perpassa certos textos, ainda que neles se localize uma fonte, um lugar preciso, de onde ressoam os ecos de um canto inaugural.

Aliás, a noção de fonte em teoria literária tem sido polêmica, já que leva a questões ideológicas, de centramento e hierarquia estética e, hoje, cada vez mais se privilegia exatamente os textos que produzam um descentramento, uma desterritorialização, fazendo desaparecer as fronteiras rígidas de um centro imaginário e encarcerante.

Pode-se pensar a metáfora da fonte de outra maneira, entretanto: como um lugar inaugural onde ocorre um batismo, onde se ganha um nome ou se filia a uma família de poetas - mesmo que seja para renegá-la mais tarde. A voz do escritor é tecida de outras vozes, nela ressoam outros ecos, tonalidades, ritmos que revelam sua passagem por lugares vários, viagens, às vezes breves, por escritos, textos que deixam marcas na sua voz, interferem no que sua pena produz.

Um sem-número de escritores em seus depoimentos falam dessa dívida a uma voz, ao rumor de uma época, ao burburinho disso que se costuma chamar de um estilo de época.

Alguns, propositadamente, repetem em um ou outro poema

um texto antigo, talvez esquecido no tempo, como no **Solau do desamado**⁷ de Bandeira.

SOLAU DO DESAMADO

*Donzela, deixa tua aia,
Tem pena de meu penar.
Já das assomadas raia
O clarão dilucular,
E o meu olhar se desmaia
Transido de te buscar.
Sai desse ninho de alfaia,
- Céu puro de teu sonhar,
Veste o quimão de cambraia,
Mostra-te ao fulgor lunar.
Dá que uma só vez descaia
Do ermo balcão do solar
Como uma ardente azagaia
O teu fuzilante olhar.
Donzela, deixa tua aia,
Tem pena de meu penar...*

*Sou mancebo de alta laia:
Não trabalho e sei justar.
Relincham em minha baia
Hacanéias de invejar.
Tenho lacaio e lacaia.
Como um boi ao meu jantar!
Castelã donosa e gaia,
Acode ao meu suspirar
Antes que a luz se me esvaia,
Tem pena de meu penar.*

*Vou-me ao golfo de Biscaia
Como um bastardo afogar.
Minhalma blasfema e guaia,
Minhalma que vais danar.*

⁷ Bandeira, Manuel. In: Poesia completa e prosa. Rio, Aguiar, 1967. p. 169 - 170.

Dona Olaia, dona Olaia!

*- Meu alaúde de faia,
Soluça mais devagar...*

Para o leitor contemporâneo, esse poema evoca um cantar trovadoresco, não exatamente igual, não tão parafrásico como a **Paráfrase de Ronsard**⁸ do mesmo Bandeira. Entretanto, esse **Solau**, que na verdade é um antigo romance em verso com música, evoca a palavra solar, também aristocrática, como o ambiente do cantares de amor. E aí repetem-se as palavras arcaizantes, como assomadas, como alfaia, como quimão, como azagaia. Tudo isso, pela escolha semântica, pela demanda amorosa do poeta a uma donzela inatingível - e não a uma dama casada também inatingível - faz lembrar as cantigas ibéricas.

Sabemos que muitas dessas produções medievais eram anônimas e, entretanto, há aí um estilo marcado, que Bandeira repete, como no seu **Cantar de Amor**, em **maneyra de proençal**, que está na **Lira dos Cinquent'anos**.⁹

O **Solau do desamado**, com todas as diferenças que o poeta faz presentes, tem algo que evoca um estilo de escrever poesia, um estilo de amar, apesar de seu tom dessacralizante - um ritmo talvez, uma certa respiração, uma repetição cadenciada de ai, aia, nas palavras aia, raia, desmaia. Uma pulsação, algo de corporal que obriga o leitor a se cadenciar de certa maneira, a repetir uma inflexão, um pulsar. Logicamente isso é mais Bandeira do que um poeta medieval. E esse estilo se revela lendo-se sua obra toda: é algo que está na ordem da musicalidade, de um ritmo cardíaco determinado, de uma pulsação definida.

Na obra de Murilo Mendes, há alguns poemas chamados **Murilogramas**,¹⁰ onde grama está para gramat(o)-, para letra, inscrição de um traço, que pede a presença do estilete, do stylo, que faz pensar na concretude do significante, na palavra na sua materialidade, na sua visibilidade ou figurabilidade. Figurabilidade que remete à própria palavra.

⁸ Idem. p. 171.

⁹ Idem. p. 296-297

¹⁰ MENDES, Murilo. *Convergência*. In: _____, Murilo Mendes. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.685-686.

Nos Murilogramas, Murilo repete o estilo de outros poetas. Assim há Murilograma a Fernando Pessoa, Murilograma a Camões, a Rimbaud, a Baudelaire, Murilograma a Graciliano Ramos:¹¹

1

*Brabo. Olhofaca. Difícil.
Cacto já se humanizando,*

*Deriva de um solo sáfaro
Que não junta, antes retira,*

Desacontece, desquer.

2

*Funda o estilo à sua imagem:
Na tábua seca do livro.*

*Nenhuma voluta inútil.
Rejeita qualquer lirismo.*

Tachando a flor de feroz.

3

*Tem desejos amarelos.
Quer amar, o sol ulula,*

Leva o homem do deserto

*(Graciliano- Fabiano)
Ao limite irrespirável.*

4

*Em dimensão de grandeza
Onde o conforto é vacante,*

*Seu passo trágico escreve
A épica real do BR
Que desintegrado explode.*

¹¹ Idem. p. 92-93.

Diferente de Bandeira, que aparentemente se apaga diante do estilo alheio, Murilo se presentifica sempre, mas exibindo outras marcas, revelando a voz do outro nele próprio.

A questão do estilo está sempre ligada à repetição e à diferença, à norma e ao desvio. Entretanto, sempre a repetição já é diferença, o mesmo já é outro - pois, como afirma Barthes sobre estilo:

"Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a "coisa" do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, gesto cerrado da pessoa, de modo algum constitui produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura.

É a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fosse apenas o termo de uma metamorfose cega e obstinada, brota de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo."¹²

Finalmente, quero lembrar um conto de Borges, em que a questão do estilo com seus corolários - a paráfrase, o pastiche - sua relação com a memória e o esquecimento - se fazem presentes: Pierre Menard, autor do Quixote.

Nesse conto, o romancista Pierre Menard - autor de sonetos, monografias, artigos, traduções - resolve escrever o Dom Quixote. Não reescrever, traduzir, resenhar, mas escrever:

"Não queria compor outro Quixote - o que é fácil - mas o Quixote. Inútil crescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-

¹²BARTHES, R. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, p. 122.

lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidíssem - palavra por palavra e linha por linha - com as de Miguel de Cervantes".¹³

Se o projeto é ilógico, absurdo, assombroso, como o próprio Menard afirma, o conto de Borges não coincide com o despropósito de seu personagem.

Ironicamente, Borges não perde tempo de mostrar que a empresa é impossível, pois, surpreendentemente, Menard faz um texto idêntico ao de Cervantes. O próprio narrador da história confessa que, lendo o Quixote, reconheceu o estilo de Menard e chegou a aí ouvir sua voz. Lendo os dois, Menard e Cervantes, reconheceu que: "o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza)".¹⁴

De onde vem a diferença? Perguntamos, nós, os leitores. No estilo: "O estilo arcaizante de Menard - no fundo estrangeiro - padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que com desenfado maneja o espanhol corrente de sua época"¹⁵.

Não é por acaso que o Quixote era considerado um livro "contingente" e "Inecessário" para Menard, que não bebeu na fonte de Cervantes, mas na de Poe, "que gerou Baudelaire, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste".¹⁶

Certamente não encontraremos na escolha vocabular as características do estilo de Menard, já que é a mesma de Cervantes. Talvez uma outra pontuação, uma outra disposição gráfica, já que não houve tradução e sabemos também que a tradução literal é impossível e o sonho da transparência inalcançável, pois no deslizamento de uma língua para outra, perde-se sempre algo. Aliás Menard, francês, escreveu em espanhol.

Talvez seja possível apenas falar no estilo de Borges, esse mestre ilusionista e trapaceiro que faz armadilhas da escritura, inventa originais, joga com o verdadeiro e o falso, embaralha os nomes de autores - ele - bibliotecário de uma biblioteca babélica.

¹³ Idem. p. 51-52

¹⁴ Idem. p. 58.

¹⁵ Idem. p. 56-57.

¹⁶ Idem. p. 53.

Lembrando novamente Barthes para quem "o estilo é sempre um segredo" e "seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor",¹⁷ descobrimos que esse segredo está na enunciação. O enunciado é lugar das paródias do pastiche, de todos os jogos da linguagem, mas a enunciação vem da memória e do esquecimento do autor, dos segredos do seu corpo, do ritmo pulsátil de sua mão que segura o estilete da escrita, na letra, sua marca inaugural, inscrição primeira que se escava no real.

¹⁷ BARTHE, R. op. cit. P. 123.