

Sônia Queiroz
organizadora

ESTILOS

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2001

Diretora da Faculdade de Letras

Profa. Eliana Amarante de Medonça Mendes

Vice-Diretora

Profa. Veronika Benn-Ibler

Chefe do Departamento de Letras Vernáculas

Profa. Sônia Queiroz

Projeto Gráfico da Capa

Glória Campos

Composição

Alda Lopes Durães Ribeiro

Endereço para Correspondência

Viva Voz

FALE/UFMG

Departamento de Letras Vernáculas

Av. Antônio Carlos, 6627 – Sala 4049

31270-901 – Belo Horizonte – MG

Fone: 31-3499-5127

Telefax: 31-3499-5128

Sumário

Nota do editor _____	4
Pode me dizer o que é estilo? _____ Nabil Araújo de Souza	8
Palavras que se tecem de sentido e história _____ Antônio Martinez	12
Sobre o conto “Fita Verde no Cabelo”, de Guimarães Rosa _____ Lilian Valderez Felicio	15
Estilística, ou a (Psic)análise do significante _____ Nabil Araújo de Souza	20
Questão d’estilo _____ João Batista Santiago Sobrinho	27
Uma nova recriação da estória velha – Chapeuzinho Vermelho ao estilo Guimarães Rosa _____ Maria Tereza Ramos Bittencourt	33
Mário de Andrade e a estética do inacabado _____ Roniere Menezes	38

Nota do editor

João Guilherme

Grata foi a tarefa deste editor de selecionar estes recortes de texto que falam sobre o ato de ler e escrever – para muitos de nós, a razão de estarmos aqui, dedicando uma parte de nossas vidas ao estudo da Língua. Os fragmentos de textos que se seguem refletem sobre a emoção que nos envolve e nos comove no ato da leitura, e sobre uma certa imanência do prazer escritural. Forma-se um mosaico de depoimentos e declarações de amor à letra que, na busca de sua compreensão, se atrevem a decifrar o encalacrado estilo que carregam. Críticos e estudiosos dessa catarse humana que veneramos, força expelidora de demônios, vamos nos deleitar lendo-nos uns nos outros.



Procuro um estilo, e às vezes confundo esse estilo com o próprio eu, não sei se me procuro, ou se procuro o meu estilo, fico inspirada e vou direto para o computador, ah!, esta máquina moderna é a minha salvação, adoro ficar em frente a ela escrevendo, procurando uma letra legal, uma reticência ali, outra aqui.

Ana Paula Quintão

Nada melhor do que sentar e escrever, sem ter que se preocupar com o tempo, com o que o outro vai pensar. Será que o professor vai gostar???? É bom escrever com autonomia, sabendo que o seu texto não foi construído com a intenção de ganhar um “10” ou de impressionar o leitor, é apenas o papel a minha disposição. Mas estilo é modo, maneira, forma de comportamento em qualquer esfera da vida; e acredito que não há nada tão original e também não há nada que seja totalmente cópia, acredito que temos que usar todos os recursos a fim de alcançar um resultado satisfatório para quem realmente interessa. No caso: eu mesma.

Girleene

Acho que meu estilo é um estilo versátil, porque consigo escrever em diferentes maneiras, como, por exemplo, escrever uma matéria jornalística que possui suas regras (como o “lead”) e um texto opinativo, que se refere ao estilo de cada autor. Por isso, o estilo que eu me defino é um estilo crítico.

Giselle

Sinto que meu estilo é variante, ora formal demais, ora informal demais. Oscilação que ocorre, a meu ver, devido às exigências de um texto acadêmico – tipo de texto que mais escrevo – e à lembrança dos textos escritos na adolescência, em sua maioria cartas – bem longas.

Kênia

Acho que meu estilo pessoal é mais descompromissado, mas tenho sempre que ficar atento para não “ferir” a gramática na minha produção.

Amilcar

No que se refere a ler e escrever, gosto de fazer da forma mais sem compromisso possível. Gosto de escrever textos que analisam hábitos da sociedade, por exemplo, o de assistir televisão e outros vícios muito mais fortes. Esses textos meus referentes a esses assuntos têm uma tendência palpável, na tentativa de algumas respostas ao anseio humano, bem como a apresentação da imagem de um autor metido a dar conselhos.

José Geraldo

Meu estilo é simples e sucinto, ou seja, sou prática.

Márcia

A sensação de terminar um texto, de burilá-lo, aperfeiçoá-lo e, finalmente, poder lê-lo, por inteiro, apreendendo-o como uma unidade, algo com início e fim em si próprio, é das coisas mais prazerosas da vida

Nabil

Quando escrevo, não tenho plena consciência de regras e técnicas gramaticais e discursivas, mas procuro usá-las com o objetivo de tornar meu texto mais compreensível. Definir meu estilo é tarefa das mais difíceis: prolixo, sensível, melodramático, não sei. Sou eu. De papel.

Tereza

Gosto de ler deitada numa rede antes do sol bater na minha varanda interna. Um estilo próprio meu mesmo é esse que uso aqui, escrita corrente com ares de conversa, o que não me parece um estilo literário muito sofisticado.

Arlete

Há alguns anos meus grandes momentos de leitura têm sido dentro de ônibus. Não gosto de ler um livro estando preocupada com estilo de época, biografia do autor, período em que foi escrito, enfim, pra ser sincera, detesto teoria da literatura. Prefiro escrever textos nos quais eu posso falar de mim mesma; acho que é uma espécie de terapia. Acho que meu estilo pode ser comparado ao seu conceito de instrumento (no grego), como um modo de expressão que deixe transparecer a minha própria identidade, ainda que utilize idéias de outros.

Lilian

Tenho preferência por escrever na sala de jantar. Considero ser o melhor lugar, é amplo e o tamanho da mesa é suficiente para comportar os livros a serem consultados e as várias canetas que gosto de ter por perto. Considero que tenho um estilo pessoal por não ser influenciada por um tipo de texto específico e, assim, gostar de ler e escrever sem compromisso, seguindo apenas a minha vontade.

Marisa

Para escrever, prefiro ser direta, sem muitos floreamentos. Leio por tópicos, destacando as idéias centrais. Não tenho estilo definido, mas posso dizer que gosto de escrever de uma maneira clara, objetiva.

Beatriz

Como tenho preferência pela linguagem clara e objetiva tanto para leitura quanto para escrita, talvez meu “estilo” possa ser considerado como popular, não o popular “vulgar” mas um “simples” culto, com linguagem clara. O tipo de texto que mais leio é o jornalístico. Em segundo lugar, mas com o mesmo ou maior interesse, vem a literatura, cuja riqueza me fascina.

Paulo

Os textos que mais gosto de ler variam do romance, romance policial, revistas em quadrinhos, literatura brasileira, poesia. Acredito que meu estilo pessoal se define como associado a minha personalidade tímida, sonhadora, procuro expressar os sentimentos e sensações que vivo no cotidiano.

Mara

Os livros sempre exerceram na minha vida uma grande fascinação, pois através deles eu me transporto, estabeleço uma íntima relação com o mundo fantástico, real ou imaginário que até posso encontrar. Leio em qualquer lugar.

Letícia

Deitado, com o máximo de silêncio possível e concentração. Em casa. Assim escrevo. E leio. Rascunho, quando escrevo algum trabalho e posteriormente digito e guardo a cópia em disquete. Prefiro os textos literários. Poesias. Estilo pessoal? Existencialista.

Gean

Lá uma primeira leitura de algumas palavrinhas, e aquilo que fosse nada. Parece que foi no primeiro livro que eu achei uma maneira. Até hoje, penso, no vau da civilização, nos autos, nos mais estúpidos lugares onde abro um livro, que as árvores me floresteiam, suas copas altas, meus chapéus d'almas crescem sobejas, arrefecendo os carrancudos entornos com suas sabedorias, pousando suas afagas folhas, num toque mais bonito que a primeira chuva quando sobremuito dela se espera. Escrevo onde me dá porto. Escrevo porque ouço. Meu estilo é espécie de mônada que tenta com alguma cordialidade colher coisas disjuntas, sem machucá-las em suas disparidades e enchê-las de abrangência, adjacências, não outras, mas as mesmas, burnidas de meu verniz.

João Batista

Gosto também de escrever com carvão sobre a cartolina. O barulho, o som que o carvão provoca. A escrita toma contornos de desenhos.

Ana Paula Pardinho

Pode me dizer o que é estilo?

Nabil Araújo de Souza

Modo, maneira, jeito... Expressividade, pessoalidade, idiossincrasia... Quase sempre são essas as palavras lembradas quando se pergunta a alguém o que é estilo.

Mas até que ponto estaria o senso comum em consonância com a opinião dos artistas?

Haveria afinal uma consonância entre os próprios artistas, no que diz respeito ao conceito de estilo?

Na tentativa de responder a essas indagações, realizamos uma série de entrevistas com diversos artistas de diferentes áreas, nas quais perguntamos, entre outras coisas, acerca da natureza do estilo.

A seguir, apresentamos alguns comentários sobre as respostas dadas, organizados em quatro blocos, referentes às cinco artes aqui abordadas: Artes Plásticas, Teatro, Cinema, Música e Literatura.

Artes Plásticas

Os artistas plásticos entrevistados, ao responderem à pergunta “O que você entende por estilo?”, lançaram mão de expressões como “característica diferenciadora”, “modo próprio”, “orientação própria”, “maneira própria”, “jeito próprio”.

De um modo geral, para eles, o estilo está intrinsecamente relacionado com a idéia de *expressividade*. Valéria Cristófar¹, por exemplo, afirma que “o estilo está no artista e não na obra”. Já Sérgio Piranguense² o entende como “manifestação do ser humano”. A obra de arte, portanto,

¹ Entrevistada por Gean Simões.

² Entrevistado por Mara Cirilo.

seria nada mais do que o reflexo, ou antes o produto da expressão do artista, trazendo em si as marcas pelas quais, segundo Sérgio Oliveira,³ as pessoas podem “reconhecer” o autor.

Arthur G. Martins,⁴ afirma que estilo “também pode ser um conjunto de características que, reunidas, *identificam* uma determinada obra, época ou grupo de produtores no campo artístico” (grifo nosso). A palavra *identificação*, aqui, e por extensão no contexto das artes plásticas como um todo, poderia ser tomada como palavra-chave na compreensão daquilo que vem a ser *estilo*, para esses artistas.

Teatro

Ao definirem *estilo*, os atores entrevistados referiram-se a coisas como “maneira de vestir, andar, de se comunicar”, “mostrar-se em tudo o que se faz”, “maneira de cada um agir, ver, enxergar”.

Para eles, portanto, o estilo se revela na *ação*, ou antes no *agir*. Deste modo, a personalidade, o comportamento, ou ainda o *life style* do ator afetaria, irremediavelmente, a construção da encenação.

Para José Maria Júnior,⁵ “é algo próprio de cada pessoa, que não muda nunca e que acaba sendo refletido nas personagens”. “A forma que um indivíduo cria para se apresentar para os outros, da maneira mais fiel a seus valores e ao que ele pensa sobre o mundo e sobre si mesmo”, segundo Laura Coutinho.⁶ Já Rafaela Cappai⁷ acha que “diz respeito à *personalidade*, e a personalidade carrega o que eu sou e o que eu gostaria de ser” (grifo nosso). A palavra-chave, aqui, portanto, é *personalidade*.

³ Entrevistado por Regina Lucas.

⁴ Entrevistado por Ana Paula Pardino.

⁵ Entrevistado por Lilian Felício.

⁶ Entrevistada por Paulo Sant’Ana.

⁷ Entrevistada por Giselle da Rocha.

Cinema

Para os professores de cinema entrevistados, há o que se chama de “estilo do diretor-autor”. Neste caso, quem imprime sua “marca” na obra de arte (o filme) seria, mais do que ninguém, quem o dirige.

Maria de Fátima Augusto⁸ entende que estilo, “em se tratando de cinema, pode significar modo, maneira e forma de um cineasta estruturar a linguagem cinematográfica dando vida à forma fílmica”. Já para Luiz Nazário,⁹ “se o diretor tem uma idéia e consegue fazer com que toda a equipe trabalhe nessa idéia, o filme adquire, então, o estilo desse diretor”.

Assim, apesar de se reconhecer o caráter coletivo da obra, salienta-se a importância primordial do trabalho do diretor, cuja atuação implicaria a determinação de um estilo. Aqui, portanto, a idéia de *personalidade* é igualmente fundamental, só que já não mais no que se refere ao ator, e sim, no que diz respeito ao diretor-autor.

Música

Entre os músicos entrevistados, há quase que uma unanimidade quando se pergunta sobre estilo: a idéia de *influência*. Para Alex Manzi,¹⁰ por exemplo, “tudo aquilo que toca o artista (ou que é tocado por este) tende a influenciar/contribuir para a concepção de um estilo”. Gibran Araújo¹¹ diz que “estilo é o resultado de experiências composicionais submetidas a influências”. Henrique Romaniello¹² diz que “por estilo entende-se com quem você se parece musicalmente, de que fonte você bebeu para construir-se enquanto tal”.

Aqui, portanto, não há dúvida quanto à importância dada pelos artistas ao processo de intercomunicação entre obras diferentes e autores diferentes, assim como ao resultado desse processo de influência contínua, ou seja, o estilo. Palavra-chave: *influência*.

⁸ Entrevistada por Letícia Dias.

⁹ Entrevistado por Kênia Herédia.

¹⁰ Entrevistado por Rosana Andrade.

¹¹ Entrevistado por Nabil Araújo.

¹² Entrevistado por Simone Corcini.

Literatura

Para os profissionais da literatura, sejam eles escritores, críticos e/ou professores, a noção de estilo recai, inevitavelmente, sobre a noção de linguagem ou, mais especificamente, sobre o conceito de (escolha entre) linguagens, formas, escritas.

Para o professor e poeta Luiz Cláudio Vieira,¹³ “essa *variação no uso da língua*, essa capacidade de buscar dentro das regras ou na ruptura dos códigos a sua feição pessoal é o que, no meu modo de ver, o que caracteriza o estilo” (grifo nosso). Na definição acadêmica do professor e contista Edgar Pereira,¹⁴ “estilo não é um arcabouço inflexível de escolhas ou traços de linguagem (...). Talvez seja um arcabouço flexível de modos ou *estratégias de linguagem ou de escrita...*” (grifo nosso).

As idéias de *variação* e *estratégias* remetem, muito mais do que à simples noção de *escolha*, seja ela consciente ou não, à idéia de *movimento*, ou antes, no que se refere ao *fazer* literário, à noção-chave de *processo*. Assim, para terminar, citamos aqui mais um trecho da entrevista com Luiz Cláudio Vieira, que parece confirmar nossa análise: “estilo seria, basicamente, uma visão de mundo que se traduz num *processo de escrita*, numa maneira de escrita” (grifo nosso).

¹³ Entrevistado por Adriane Moreira.

¹⁴ Entrevistado por Amarildo Guimarães & Josiley de Souza.

Palavras que se tecem de sentido e história

Antônio Martinez

As palavras têm a vida que lhes emprestam as pessoas. No seu curso, permitem forma e sentido ajustados às contingências dos que delas são usuários. Assim, no léxico português, a história tornou latinas muitas palavras gregas, do mesmo modo que palavras latinas mimetizaram-se nas essências gregas.

PALAVRA – O termo latino que traduz o nosso conceito de PALAVRA é *VERBUM*. A forma PALAVRA provém do grego παραβολή (*parabolé*), que significa ‘comparação, alegoria’. O freqüente uso de parábola na linguagem do cristianismo tornou-a sinônimo e, posteriormente, fez com que suplantasse o latino *uerbum*. É importante observar que esse processo se deu da linguagem erudita para a popular: o permanente emprego da forma grega pelo clero estendeu-se, em seguida, a toda comunidade.

Ainda hoje no ritual da missa católica a expressão *palavra do Senhor* ressoa ecos do primitivo sentido de *parábola*: é que expressivas passagens dos evangelhos são enunciadas na forma de ‘alegorias, comparações’. Por sua vez, o latino *uerbum* especializou-se na terminologia da gramática tradicional como *VERBO*, pois o entendimento foi o de que ele é a palavra por excelência.

ESTILO – O latim *stilus* compartilha com *stimulare* ‘estimular’ e *instigare* ‘instigar’ da mesma raiz indoeuropéia **steig*, que veicula o sentido amplo de ‘picar, ferrear’ (confirmam-se as formas inglesas *sting* e *stick*, as alemãs *stechen* e *sticken*, assim como a palavra grega στυγμα (*stigma*), que nos chega através da forma latinizada *stigma* ‘marca de ferro em brasa’). *Stilus* era um instrumento utilizado para a escrita em tabuinhas de cera e consistia em uma haste de metal, ou de osso, com uma extremidade pontiaguda, para o traçado das letras, e outra extremidade em formato de espátula, que servia para “apagar” e corrigir os eventuais erros.

Por um processo de transformação do objeto em sua serventia, chega-se a *estilo* como escrita e, por fim, maneira própria de escrever. Com esse valor semântico, equivalente de *scriptio* ‘ação de escrever, escrita’, *scriptum* ‘escrito, texto’, *stilus* faz parte da terminologia dos retóricos latinos, já no fim do primeiro século a.C.

A grafia francesa *stylo* (também o inglês *style*) resulta da aproximação com o grego $\sigma\tau\tilde{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ (*stylos*), cuja formação está radicada no elemento indoeuropeu **sta-*, a que se atribui o sentido de ‘estar de pé’. Propriamente $\sigma\tau\tilde{\upsilon}\lambda\omicron\varsigma$ em grego corresponde a ‘coluna’. Resta, entretanto, investigar se houve alguma associação entre o formato do objeto *stilus* e a sua semelhança com uma ‘coluna’ grega nos seus desdobramentos de sentido; se o que aconteceu foi uma falsa helenização da grafia do latino *stilus* para *stylos*; se prevaleceu a idéia da raiz **sta*, largamente produtiva tanto em grego ($\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ /*stásis* ‘ação de colocar de pé’; $\sigma\tau\alpha\tau\acute{\omicron}\varsigma$ /*statos* ‘que está de pé, firme’) quanto em latim (*stare* ‘estar de pé’; *status* ‘situação, condição’, *statua*...)

LETRA – A forma latina *LITTĒRA*, de onde o português deriva *LETRA*, pode-se dizer de origem desconhecida, ainda que várias conjecturas tenham sido lançadas. O certo, no entanto, é que, em latim, *LITTĒRA* é o termo para expressar ‘letra do alfabeto’, ‘caractere de escrita’. Equivale a $\gamma\rho\acute{\alpha}\mu\mu\alpha$ (*gramma*) em todos os sentidos da palavra grega ‘letra, livro, texto escrito, inscrição’. Expressões como ‘literato’ e ‘literário’ são empréstimos eruditos de formas latinas que já existiam desde o século I a.C.

É muito freqüente nos textos antigos, e às vezes ainda hoje, o emprego de letra ao invés de som, como por exemplo: o grego não tem a letra “v”, quando, na verdade, se quer dizer que o grego não tem o correspondente ao som que a letra “v” representa em nosso alfabeto.

É interessante observar que na expressão *letra e música* fica evidenciado o emprego de *letra* para representar o elemento verbal, lingüístico, escrito ou não.

Obs.: A propósito, *ipsis littĕris*, que se pode traduzir por ‘com estas próprias palavras’, se refere ao elemento escrito. Para “palavras faladas” o termo é *ipsis uerbis*.

LITERATURA – *LITTERATVRA*, segundo afirma Varrão (Gramático do séc. I. a.C.), é um decalque do grego γραμματική/*grammatikê*) para expressar a idéia de ‘ciência pertinente às letras’, a ‘arte de ler e escrever’. Em outras palavras, *literatura* em latim soa *gramática* em grego. Esta sinonímia de origem (*literatura* = *gramática*) suscita reflexões apropriadas ao momento de agora: os gramáticos antigos tinham por objeto primeiro a descrição da língua dos textos literários escritos, com o fim de oferecer aos aprendizes os instrumentos da arte de ler, bem falar e escrever. A evolução dos conhecimentos no campo da linguagem humana, entretanto, levou à especialização dos termos e condicionou a criação de outros muitos como *lingüística*, *filologia*, *estilística*, por exemplo.

TEXTO – *Textus* tem como raiz a formação **tek-*, **teks-*, cujo sentido fundamental corresponde à idéia de ‘fabricar’. Em latim existe o verbo *texo*, -is, -ĕre, *texui*, *textum* (tecer, entrelaçar), em cujo radical se forma o substantivo *textus*, com as significações de ‘tecido’, ‘encadeamento’, ‘narração’, ou seja, ‘texto’ no sentido em que chega ao português.

Quando se fala, por exemplo de ‘tessitura’, em se tratando de uma obra literária, resgata-se o sentido primitivo de ‘encadeamento’, ‘organização’ dos elementos do texto. Por sua vez, a composição ‘con-texto’ representa a idéia de ‘tecido’, ‘organizado conjuntamente’. O contexto, em sentido etimológico, corresponderia aos elementos ou situações com os quais o texto interage, compartilha, aos quais se integra.

LÉXICO – A raiz de que se forma a palavra grega λεξικόν (*lexicon*), presente no verbo λέγω (*lego*), é a mesma, apresentada na forma alternativa, da palavra λογός (*logos* – de que se formam diálogo, lógica, relógio, por exemplo). O sentido primitivo de λέγω (*lego*) é ‘juntar, colher, escolher’, de onde se derivam as idéias de ‘enumerar, contar’ e, por fim, ‘dizer’. (Também em latim a raiz **leg-* foi bastante produtiva. É da base do verbo *lego*, -is, -ĕre, *legi*, *lectum* que derivamos ‘ler’, ‘leitura’, ‘colheita’, ‘coleção’ entre outras muitas palavras).

Λεξις (*léxis*) passa, então, a ser a ‘palavra’, eminentemente a palavra falada, pronunciada, prestando-se também, em sentido figurado, para significar ‘estilo’, e λεξικόν (*lexicon*) ‘um ajuntamento, uma coleção de palavras’.

Sobre o conto “Fita Verde no Cabelo”, de Guimarães Rosa

Lilian Valderez Felicio

Introdução: análise dos aspectos estruturais em “Fita Verde no Cabelo”

Neste trabalho, pretendo estabelecer uma relação entre os contos “Fita Verde no Cabelo”, de Guimarães Rosa, e “Chapeuzinho Vermelho”, dos irmãos Grimm. De início, gostaria de apresentar os aspectos gerais que caracterizam este texto de Guimarães. Primeiramente, ele possui uma estrutura narrativa que, embora rara, é comum a todas as suas outras obras: uma forma nova de expressão, sem qualquer ligação com as formas clássicas, que não respeita, em parte, normas nem convenções. Explicarei mais adiante porque digo “em parte”. Esta fuga à tradição se refere aos vários aspectos do texto: morfológico, sintático, lexical e discursivo.

No que diz respeito à morfologia, sem nenhuma dificuldade podemos identificar neste conto os neologismos tão marcantes ou definidores de um estilo rosiano, que surgem “quando as costumeiras expressões (...) já não podem transmitir as ‘próprias e obscuras intuições’ do escritor”¹ num processo de criação artística. Temos, por exemplo, “velhos e velhas que *velhavam*”, “caminho *encurtoso*” e “*plebeinhas* flores”. No entanto, retomando aqui minha observação sobre o desrespeito parcial de Rosa a certas convenções literárias, estes neologismos não fogem às regras de formação de palavras já descritas pela Lingüística, que são estabelecidas com base em relações paradigmáticas de construção de palavras em nossa língua (se temos adjetivos como “saboroso”, “custoso”, “charmoso”, “defeituoso” etc., *encurtoso* é plenamente aceitável),² nem deixam de obedecer a construções consideradas “cultas” (o “verbo” *velhavam*

¹ BRASIL, 1969. p.80.

² A este respeito ver ROCHA, 1998. p.36.

está concordando com o sujeito da oração, *velhos e velhas*), apesar de que, para Assis Brasil, “o escritor, como todo verdadeiro artista não usa uma língua, e sim uma linguagem”.³ Também os diminutivos afetivos, tão comuns no “português brasileiro”, encontram-se neste e em outros trabalhos de Rosa: “uma *meninazinha*”, “quase *igualzinha* aldeia”, “*plebeinhas* flores, *princesinhas* e incomuns”, “linda *netinha*” e “*vovozinha*”.

Quanto à sintaxe, em “Fita Verde no Cabelo” percebemos que ela não é usual, mas através dela o autor busca “realizar as virtudes da fala local e da língua portuguesa (...) à medida que exerce sua liberdade de invenção estética”.⁴ Rosa inventa sua linguagem, autônoma, individualizada, como uma língua dentro da própria língua que traz em si mesma a realidade que exprime,⁵ e que ao mesmo tempo nos mostra possibilidades reais e usuais da nossa língua que fogem aos elementos tradicionais lusitanos. É uma linguagem desarticulada, quebrada (“Todos com juízo, suficientemente, menos uma *meninazinha*, a que por enquanto”; “Fita-Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez”), adequada ao lema do Romantismo e do Modernismo – valorização do coloquial – sem ser antiliterária por isso, como o eram algumas outras obras daquele período anteriores a Guimarães Rosa.

Sobre esta aproximação do coloquial, também podemos evidenciar alguns itens lexicais neste conto que caracterizam o regionalismo do autor, bem como o espaço e o tempo em que ele vivia. Termos como “rebuçada”, “agagado”, “defluxo”, “ferrolho de pau da porta” não são encontrados em qualquer texto literário, a menos que se queira aproximá-lo, ao máximo, da realidade à qual ele se refere. Isto também diz respeito ao aspecto discursivo do texto, cuja narrativa, embora se assemelhe à de um “conto de fadas”, está mais próxima à narração falada que escrita.

³ BRASIL, 1969. p.83.

⁴ Apud BRASIL, 1969. p.46.

⁵ BRASIL, 1969. p.47.

As relações entre “Fita Verde no Cabelo” e “Chapeuzinho Vermelho”

Se compararmos o conto de Rosa com “Chapeuzinho Vermelho”, encontraremos muitos aspectos intertextuais que os aproximam; aliás, já no próprio título, “Fita Verde no Cabelo” se autodefine: “Nova velha estória”. Picchio afirma que o estilo de Rosa funciona como um libertador de linguagem, no nível da sociedade, e esta libertação se dá em função da não existência de uma “fábula” precedente ao relato, pois o relato é a fábula, já que “não existe uma única interpretação de uma ‘estória’ ‘em si’ (...) Para a verdade da estória basta-lhe, por um lado, a autenticidade da tradição, apoiada nas fórmulas da fabulística, da tradição oral; e, por outro, a sua formulação como estrutura arquetípica... ‘coerente em cada parte’.”⁶ Poderíamos dizer, assim, que “Fita Verde no Cabelo” reflete uma tendência literária atual, pós-moderna, ao pastiche, não significando, porém, uma imitação, mas uma releitura da tradição.

O epíteto dado às meninas em ambos os textos já os tornam semântica e sintaticamente semelhantes: Chapeuzinho/Fita (substantivos que se referem a algo usado no cabelo ou na cabeça); Vermelho/Verde (adjetivos relativos a cor, iniciados pela mesma sílaba *ver*). Porém, a cor verde da fita carrega um sentido diferente do da cor vermelha do chapeuzinho. O verde da fita simboliza a esperança, e o momento em que Fita-Verde perde sua fita é aquele em que ela perde também sua ingenuidade infantil, em que ela passa pela “travessia” humana – espaço entre dois momentos marginais da vida, nesse caso, a passagem da infância para a vida adulta, também presente em outras obras de Guimarães, como “As Margens da Alegria”, *Manuelzão e Miguilim* etc. – proporcionada pela perda.

Essa perda em “Fita-Verde no Cabelo” é representada pelo lobo. À luz da psicanálise, pode-se dizer que o lobo na história de Chapeuzinho Vermelho representa o homem mau, egoísta, que se aproveita da inocência e da ingenuidade da menina para violentá-la, a fim de satisfazer, de modo cruel, seus próprios desejos, sem se importar com as consequências de sua atitude. Surge, porém, em função da desobediência da menina, como a “consequência” de uma atitude impensada. Na “estória” de

⁶ PICCHIO, 1997. p.607-608.

Fita-Verde, o lobo é tão assustador e repentino quanto o primeiro; é inesperado, “pois os lenhadores tinham exterminado o lobo”. Aqui ele representa a ausência, a morte, personificada no “frio, triste e tão repentino corpo” da avó e não no lobo-bicho, representando também o mito do mal que Guimarães tenta apresentar em toda a sua obra. Mas, diferentemente do lobo de “Chapeuzinho Vermelho”, ele não surge a partir de uma atitude irresponsável; pelo contrário, ele aparece quando parecia que Fita-Verde ia “ter juízo pela primeira vez”. Ao contrário de Chapeuzinho Vermelho, Fita-Verde teve medo do lobo em seu primeiro encontro com ele, como se já soubesse quem ele era ali, naquele momento. E como se soubesse que já não havia mais esperança, esperança antes inventada, e agora perdida:

“Aquela [Fita-Verde], um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo. (...)

Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada...”

Conclusão: identificação de um estilo para Guimarães Rosa

Num tom de magia, “Chapeuzinho Vermelho” e “Fita Verde no Cabelo” parece que buscam refletir uma realidade não visível, uma “realidade inventada”, cada conto refletindo-a de acordo com o que julga mais necessário ser sabido. A diferença, para mim, está no fato de que “Chapeuzinho Vermelho” procura chamar a atenção para situações temíveis que, no entanto, não irão acontecer sempre, porque são evitáveis. Já “Fita Verde no Cabelo” atenta para momentos da vida que não podem ser evitados, e talvez por isso mesmo sejam muito mais assustadores e difíceis. Assim, creio que poderíamos definir o estilo de Guimarães Rosa como um estilo *ponderativo*, que analisa e aprecia minuciosa e maduramente o que considera importante notar-se, ou seja, aquilo que diz respeito a qualquer pessoa, independente das muitas diferenças existentes em todo o lugar, em toda parte.

Referências bibliográficas

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Verônica Sônia Kühle. Porto Alegre: Kuarup, 1985.

PERES, Ana Maria Clark. *A linguagem na literatura infantil: as várias falas do adulto para a criança (análise de versões de Chapeuzinho Vermelho)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1987. (Dissertação de Mestrado)

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.605-610.

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Estruturas morfológicas do português*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

ROSA, João Guimarães. Ave, palavra. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P.981-982: Fita verde no cabelo (Nova velha estória).

Estilística, ou a (Psic)análise do significante

Nabil Araújo de Souza

Mas talvez formem todas uma só pergunta: qual é a parte de nós que nos é própria e não traço do outro em nós? Não se trata de questões de metafísico, de gramático ou de lógico. São questões de identidade, as questões vivas do psicanalista.

Michel Schneider, *Ladrões de palavras*.

De Aristóteles a Roland Barthes e os pós-estruturalistas, diversos estudiosos debruçaram-se sobre a controversa noção de *estilo*, e muito deliberou-se e teorizou-se a seu respeito. Os verbos no passado indicam o atual desprestígio de tal conceito e, conseqüentemente, da abordagem do mesmo: já não interessa ao meio acadêmico, em tempos de estudos comparativistas e interculturais, o estudo sistemático do estilo, bem como, obviamente, uma disciplina cujo foco esteja voltado exclusivamente para ele, ou seja, a Estilística.

O que se haveria de dizer a respeito de uma disciplina que tem como objeto de estudo algo que, como já se disse, é uma noção controversa, ou seja, uma disciplina cujos pressupostos epistemológicos definem-se a partir de uma “indefinição”?

Ora, para que se constitua uma disciplina imbuída de cientificidade, é necessário que ela se baseie em conceitos que sejam, no mínimo, mais bem elaborados e fundamentados do que aqueles concernentes ao senso comum. No que tange à noção de *estilo*, a professora Ana Clark nos lembra de algumas das formulações da concepção usual:

- “1- estilo enquanto *revestimento formal* de um conteúdo preexistente, ‘aspecto’ de um enunciado, resultante de escolhas basicamente voluntárias – forma ‘expressiva’, em suma, como quer a Estilística tradicional;
2- estilo enquanto maneira ‘original’, de falar ou escrever;
3- estilo enquanto ‘desvio’ de uma norma, o que geraria, no campo da literatura, o estabelecimento, *a priori*, do que é literário *versus* o que não é literário, instaurando-se princípios estéticos, ou de literariedade, atemporais e imutáveis.”¹

Observe-se que a noção-chave subjacente às três formulações é a de *expressividade*. Isto se deve ao fato de que, na história dos estudos estilísticos, apesar das diversas e novas roupagens que recebeu, manteve-se intocada a vertente teórica preconizada pelo fundador da Estilística, Charles Bally, e seus seguidores.²

Bally distinguia o uso intelectual da língua do uso afetivo da mesma. Para ele, o objeto de interesse da Estilística seria, justamente, o valor expressivo das estruturas lingüísticas. Seus seguidores introduziram a linguagem literária no campo da disciplina, sem perder de vista o conceito de *expressividade*.

O fato é que, se se analisa a questão mais profundamente, se se foge do viés simplista do senso comum, percebe-se, sem muita dificuldade, não haver fronteiras rígidas entre pensamento (cognição, intelecção) e sentimentos (emoção), como queria Bally, e que, portanto, qualquer delimitação de campos de estudo que tenha em vista a oposição entre os elementos supracitados, tende a ser obscura e ineficaz. Deste modo,

¹ PERES, 2000. p.1.

² Poder-se-ia dividir a Estilística tradicional entre *Estilística da língua* – interessada na descrição dos recursos lingüísticos envolvidos em determinados processos expressivos, ou seja, o estudo da *expressividade*, criada por Bally e difundida e ampliada por seus seguidores, como Marouzeau, Cressot e Bruneau – e *Estilística literária* – interessada no estudo da expressão da personalidade do autor em suas obras, fundada por Spitzer (influenciado por Vossler e Croce), para quem a estilística deveria servir como “ponte” entre os estudos lingüísticos e literários, e seguida por Dâmaso Alonso, Amado Alonso, Hatzfeld, entre outros. Houve ainda autores que, como Guiraud, conciliaram em sua obra diferentes tendências teóricas.

“não se justifica a criação de uma disciplina que estude um desses aspectos”.³

A própria idéia de *expressão* não se sustenta diante da concepção de *texto* que se tem hoje, decorrente do avanço das formulações teóricas no campo da lingüística e dos estudos literários. A noção de *expressividade* se fundamenta na idéia de uma escolha consciente, intencional e pré-concebida do autor de “expressar” algo, ou seja, um significado pré-estabelecido, para o qual haveria uma forma determinada, um significante determinado. Tem-se aqui a velha e equivocada oposição entre *fundo* e *forma*, ou *significado* e *significante*, que, se tomada como verdadeira, tornará igualmente verdadeira a afirmação de que *por detrás* de todo enunciado há um significado. Roland Barthes, já em 1969, fulmina tal hipótese, afirmando que

“a frase é como o trançado de vários códigos: um código lingüístico (...), um código acional (...), um código hermenêutico (...), um código simbólico (...).

Então não mais podemos ver o texto como o agenciamento de um fundo e de uma forma; o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto, em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas – sem fundo.”⁴

O mesmo autor, em *O grau zero da escritura*, afirma ser a expressividade um mito, e que

“a língua do escritor é menos um fundo que um limite extremo; é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder – tal como Orfeu olhando para trás –, a estável significação de seu andar e o gesto essencial de sua sociabilidade.”⁵

A professora Ana Clark, partindo do que diz Barthes, entende que

³ VERSIANI, 1988. p. 131.

⁴ BARTHES, 1988. p. 137.

⁵ BARTHES, 1974. p. 122.

“não somos obrigados a conceber o estilo na literatura tal qual vem sendo valorizado pela Estilística tradicional, isto é, como uma película a revestir um conteúdo preestabelecido, ou, em outros termos, como uma maneira ‘original’ – ou codificada, convencional – de se exprimirem sentimentos ou de se revelar uma personalidade. O conceito pode ser revisitado, não precisando ficar alienado em ideologias que já não são as nossas”.⁶

E uma forma altamente frutífera de “revisitar” o conceito de *estilo* e, por conseqüência, de Estilística, tem sido a revisão das noções tradicionais à luz da psicanálise.⁷

O psicanalista francês Michel Schneider, em seu livro *Ladrões de palavras*, afirma sua crença numa inegável afinidade entre a escritura literária, o amor e a análise, uma vez que são experiências nas quais “a identidade está permanentemente ameaçada, recomposta, inapropriável”.⁸ Em seguida, propõe:

“De quê é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.”⁹

Um bom ponto de partida no sentido de integrar psicanálise e estudos estilísticos seria, a meu ver, a leitura de certas considerações acerca da “função criativa da palavra”, e de conceitos como *significação* e *verdade*, feitas por Jacques Lacan em “A palavra na transferência”, parte integrante do livro 1 de seu *Seminário*.

⁶ PERES, 1998. p. 113.

⁷ A própria Ana Clark, em sua tese de doutorado, através de uma interlocução com as teorias lacanianas, chegou a um novo conceito, uma nova proposta. Ver: PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura – uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim/Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

⁸ SCHNEIDER, 1990. p.14.

⁹ SCHNEIDER, 1990. p.15.

Para ele, a palavra é o início. Dentro da ordem da palavra tudo só adquire sentido em função dessa ordem mesma. Não há, portanto, como admitir uma preexistência do significado:

“é nessa dimensão que uma palavra se situa antes de tudo. A palavra é essencialmente o meio de ser reconhecido. Ela está aí antes de qualquer coisa que haja atrás. E, por isso, é ambivalente e absolutamente insondável. O que ela diz, será que é verdade? Será que não é verdade? É uma miragem. É essa primeira miragem que lhes assegura que estão no domínio da palavra.”¹⁰

A palavra, portanto, é polissêmica, multifuncional, ressonante e capaz de instaurar “na realidade uma outra realidade”:

“atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que ele quer dizer, há ainda outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado – se não é que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito. (...) Há relações essenciais que nenhum discurso pode exprimir suficientemente, senão no que eu chamava há pouco de entrelinhas. (...) O material signifiante, quer seja fonemático, hieroglífico etc. é constituído de formas destituídas do seu próprio sentido e retomadas numa organização nova através da qual um outro sentido encontra como se exprimir.”¹¹

Quanto ao discurso literário, poder-se-ia dizer que é organizado deliberadamente, com o intuito de revelar o irrevelável, de dizer o indizível. E, no entanto, como na fala do paciente durante a análise, é permeado por uma certa desordem, certas rupturas, discordâncias que, segundo Lacan, permitem que seja dito o que não pode ou não deve ser dito: “os lapsos, os buracos as contensões, as repetições do sujeito, exprimem também, mas agora espontaneamente, inocentemente, a maneira pela qual seu discurso se organiza. E é o que temos de ler.”¹²

¹⁰ LACAN, 1986. p.273.

¹¹ LACAN, 1986. p. 275 e 278.

¹² LACAN, 1986. p. 278.

Desta forma, instaurar-se-ia, seja diante do paciente, seja diante do texto, uma só figura, a do analista, uma só prática, a da análise. O psicanalista francês André Green, em seu livro *O desligamento*, lembra já não haver como não levar em consideração o papel do inconsciente ao analisarem-se as manifestações artísticas, e que o procedimento diante do texto deve ser o do psicanalista: não lê-lo, mas ouvi-lo. O texto estaria, portanto, no mesmo nível do sonho – de sua narração, mais especificamente –, ou antes, dever-se-ia levar em conta os mesmos critérios na análise de ambos.¹³

Se se aceitam tais premissas, deve-se, obviamente, anexá-las à tentativa de definição de *estilo*. Como se viu, para Lacan, o conjunto dos sentidos é representado pelo conjunto do que é significante, ou seja, cada significante refere-se a várias coisas, ao passo que, cada coisa a significar é representada em vários significantes. O “reino do significante”, diria Barthes. A partir disso, somos levados a

“escutar no discurso essa palavra que se manifesta através, ou mesmo apesar, do sujeito. (...) É que ele diz sempre mais do que quer dizer, sempre mais do que sabe dizer. (...) Por alguma coisa de que reconhecemos a estrutura e a função da palavra, o sujeito testemunha um sentido mais verdadeiro do que tudo que ele exprime pelo seu discurso de erro. Se não é assim que se estrutura nossa experiência, ela não tem estritamente nenhum sentido. (...) A palavra que o sujeito emite vai, sem que ele o saiba, para além dos seus limites de sujeito discorrente – ficando, certo, ao mesmo tempo, no interior dos seus limites de sujeito que fala.” (grifo meu)¹⁴

Justamente, nesses “limites de sujeito que fala”, no significante, é que devem ser procuradas as marcas deixadas ao se escrever, tudo o que é verdadeiramente próprio desse sujeito, e que poderia ser definido como seu *estilo*.

¹³ Lacan diz que “o próprio do campo psicanalítico é supor, com efeito, que o discurso do sujeito se desenvolve normalmente (...) na ordem do erro, do desconhecimento, e mesmo da denegação (...). Durante a análise, nesse discurso que se desenvolve no registro do erro, algo acontece por onde a verdade faz irrupção, e não é a contradição.” (LACAN, 1986. p. 302.)

¹⁴ LACAN, 1986. p.303.

Abolindo, deste modo, as concepções equivocadas de *expressividade*, de *oposição entre forma e conteúdo*; tomando a palavra, ou antes, o significante, como objeto da análise; levando em conta o caráter fragmentário e inconsciente do discurso e lançando mão do que a psicanálise pode oferecer neste sentido, acredito eu ser possível uma “reabilitação” da Estilística, diante deste novo conceito de *estilo*, assim sintetizado por Barthes:

“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.”¹⁵

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GREEN, André. *O desligamento*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. P.268-327: A palavra na transferência.

PERES, Ana Maria Clark. Estilística – os impasses de uma disciplina. In: GONÇALVES, Gláucia Renate, RAVETTI, Graciela. *Lugares críticos*. Belo Horizonte: Orobó, 1998. p.107-114.

PERES, Ana Maria Clark. O estilo enfim em questão. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth S. (Org.) *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.80-86.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

VERSIANI, Ivana. A estilística existe? In: SOUZA, Eneida Maria, PINTO, Júlio C. M. (Org.). *SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, I*, 1998. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1988. v.1, p.129-134.

¹⁵ BARTHES, 1974. p.122.

Questão d'estilo

João Batista Santiago Sobrinho

Estilingue,
Estilictoplus
Estilictossauros
Estilissimamente
ESTILIQVIDOPICTURAL
Estiliquipluvial
ESTIVILVW
E s t i l o u c o - l o c u s
Estiocofluxo - estilocactus
Estiolado
estiEstrictplancton
E s t i r i t m i a s
E s t i l e t r a s
Estibardobordo
Estilexicoestimulolume
Estilíriolinimento
□ L I T S E, T I D O S E, S O L I T E, **LO SITE**
esti&stiriclogesto
e s t i c e t e r a
estilo til tilam
Estilouva-deus
o sol
dá-cá
um.

A começar pelo começo. A começar pela própria escolha da redação.
“tupi or not tupi”. Afeta-me, e ao meu mundo lírico, conforme somos

vistos pelos arcanos da academia. Construo tudo com cacos, de Adélias, de Barros, cacos de losangos caquis, de aleijadinhos montes de itabiras, cocars. Compreendo o que é isso? Não. Sobretudo ouço aspectos que remontam à compreensão. Gosto de infusão de mitos. Enfaram-me os técnicos e enfadonhos enquadramentos. O que se-me dá é pelo acostumamento, o hábito querido que só reconheço macunaimicamente moldando barro. O estilo é portanto, espécie de comunhão, amalgamassas, traço da boa voragem que alquimiza-se nas coisas desjuntas, parecidas nenhuma, e fluxa de harmonia, arreversão, ou mesmo de nada. Um estilo até languesce... Olha a moça! Ocorre-me aqueles prédios no centro de Belo Horizonte, dos anos cinqüenta, sua disposição à semblança de ondas surfíssimas, morna-me de muita leveza. Aquilo águila o que mormente pesa. O seu estilo é bem ao corpo, fosse ele um pé, coberto por uma bandeira, e um vento aquoso lambesse-o e assim parasse uma codaque e clic. Aquilo me alegra. A bem, não é assim com todo o cimento que a cidade se encheia, só os alguns alhures, o resto são raibãs, erectidões, vitrines chiques demais. Há o estilo da natureza? Imitamos seu artifício? Nós artificiaremos tudo, ou nada, dado, a modos que somos bicho insatisfeito.

Então, pra efeito de nunca esquecer, grafamos o que nos parece estilo:

“Marca da individualidade do autor na forma que realiza para comunicar seu pensamento. Escolha operada no texto, entre um certo número de disponibilidade contidas na língua. Essa escolha, entre as formas consagradas pela norma lingüística e os desvios em relação à norma, ocorre principalmente nos campos do vocabulário.”¹

Eis a dificuldade nossa, comunicar um pensamento “luta mais vã” disse Drummond, “lutar com as palavras”. Bem como a língua não é essa disponibilidade, não é de muita oferta na hora da redação. Ah! E os campos do vocabulário, fossem lírios. A forma de dizer, construir o mundo, ababelosas, searas de meia dúzia. Nossa condição de colônia sob a idéia de letras ultramarinas. A língua é ser sagrado. Em verdade não é o sopra? Por sorte não há em ela um norte, conforme tentam

¹ RABAÇA, BARBOSA. *Dicionário de Comunicação*, p. 248.

cabrestar. Resta sempre a voz indoméstica fariando, fazendo reformas no osso duro da Norma. Daí o Rabaça e Barbosa continuam:

“Maneira como o autor dispõe dos recursos possíveis num determinado meio de comunicação (seja pela linguagem – escrita, oral, jornalística, publicitária ou literária – seja pelo cinema, tv, rádio, artes plástica etc) para transmitir sua mensagem. Aspecto formal de uma obra artística, levando-se em conta o tratamento dispensado ao código e tendo em vista determinados padrões estéticos.”²

Sim, mas sabemos que, por muito legaram-se idéias de que estilo é só para estaturas altitudes, o resto é a barbárie. Não fosse a vida, seu estilo tardonho infalível, era tudo perdido. O verbo é o único enredo, o grande rio dos discursos. Qualquer lugar é a palavra o médium de entrenoscruzar com o mundoniverso, imagens são feitas de inefabilidades, de rizomas. Padrões estéticos, mas somente os volúveis, que possam ser reinventados a cada olhar, fetichizados à velha maneira de nossa ancestralidade africana, não o vazio vão da mercadoria. Escrever por barros barrocos, essa nossa condição sulamérica, leva-nos ao bom risco de nos perdermos na floresta da linguagem, e perder-se é única maneira de achar-se. Logo a lexis é esse instrumento feliz que nunca cabe um cabimento, mas se penso uma tenho peso, festões de era.

Por isso, seguindo Barthes, não vale a pena pensar em expressão como algo que vem de dentro, que a linguagem serviria para expressar, externar. Cremos na reciprocidade, na imanência de tudo, na interação das comunicabilidades, mormente as insabidas vozes, as impermeáveis, as linguagens outras ávidas de serem encontradas, as que gostam de brincar de velar e desvelar.

Partindo da metáfora do cigano adotada por Ana Clark, estendemo-la ao conceito de rizoma de Deleuze que está lá em seu livro *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, em que pese marcar-nos espécie de identidade, natureza única, nossa inscrição no mundo se dá por reciprocidade, nossa expressão é a soma infinda das variáveis e o gesto é sempre surpreendente, rizomático. Em nosso campo de estudo, a literatura, não é diferente

² RABAÇA, BARBOSA, *Dicionário de Comunicação*, p. 248.

das outras manifestações da vida, seu resultado final é heterotópico, é a trama sempre em estado movediço, procriando-se infinitamente, culminando na afirmação de Barthes: estilo “é aventura muito complexa” acho a frase extremamente feliz, posto que a palavra “aventura” carnava-liza a palavra com sua sede de viagem, vagabundeia-a, vagamundeia-a, suprimindo qualquer tom elevado que se queira imprimir à palavra “estilo”.

Walter Benjamin, em seu texto sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana,³ dirá: “Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem.” Vai dizer ainda que a manifestação através das palavras é apenas “numa palavra: Toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através das palavras, um caso particular subjacente a conteúdos humanos ou a que neles se baseiam.”⁴ Para Benjamin, a língua estende-se a tudo. Acho extremamente interessante a maneira como Benjamin concebe a linguagem, não excluindo outras formas possíveis ainda não codificadas em linguagem humana.

Quase um causo

Desde pequeno eu pensava que era o discurso, alma de tudo, mas era na intuição, mais minha alma barroca, proselitista. Eu era um livro, feito de muitos livros. Era muito complexo. Minha importava a exuberância, a criação, nem não havia a possibilidade do fato, nenhum importância. Vivia correndo dos gabos da ciência. Pois então não me adequava, era taxado, sobre-taxado, e ia para a turma dos atrasados. Mormente onde eu mais amava, as palavras, eu as perdia para a dona Norma, assim mesmo, se fosse uma pessoa desgraçada, aquela da mala-pesada, a mulher grande que passava carregando os meninos que xingassem. Eu xingava. E eu mesmo como eu gostava de ser, perdia o trem. Quantas quedas fui ao chão? Queriam ferrar meu

³ BENJAMIN. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 177.

⁴ BENJAMIN. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*.

estilo, e tudo em mim estava mais para o literário onde ele é mais possível singular, ainda que todos os gêneros sejam passíveis de um estilo individual, nos afirma Bakhtin.

“A separação entre estilo e o gênero repercute de um momento muitíssimo nefasto sobre a elaboração de toda uma série de problemas históricos.”⁵

Havia ainda de a língua ser um ser vivo, cuja dinamicidade ninguém ali não ponderava, nem eu tinha isso cerebral, sabido. Mais eu vinha de uma cidade de uns poucos transeuntes, andava com catrumanos, ouvia deles o que mais sabiam, o que eles tinham ouvido de muito antes. Fiquei muito tempo perdido entre essas águas, o oral e o escrito, até que resolvi beber das duas e dar rumo ao desrumo, reatar com aquele estilo soterrado por dona Norma. E foi muito difícil desgargar, voltar ao texto, acho que jamais conseguirei aquela altivez que havia. Daí que chegar à Universidade foi fundamental, p’reu ver que havia mais outras pessoas pensando à minha maneira, e isso deixava então de ser uma mania, pra ser de novo séria questão, sobrevivência. Mais feliz dia foi quando dei com Deleuze e Felix Guatari, lá nos *Mil Platôs*, aquilo dos rizomas, os bulbos, os platôs, a grande trama que é tudo o tempo todo, foi o mesmo que dar com a epifania. Isso partia em infinito qualquer sombra de rigidez, abria para a viagem, dava carta branca. E todas os gêneros ficavam a meu serviço, de quem quisesse, à palma de minha mão, não carecia de nenhuma árvore, mas de expor o discurso, dizer o que me trespassa e perde e morre, e assegurar o entendimento do fluxo verbal pelo estilo com sua vocação de céu, sua ojeriza à trilha. Então, certo, é o discurso no oral ou na escrita que labora e dá à língua sua dinâmica, que cria e possibilita alguma inserção no que chamamos realidade, e o faz muito principalmente devido à pluralidade feliz dos estilos, na sua fermentação e depuração. Dona Norma cumpre seu papel de compêndio, mas, a muita das vezes, exagera na mão e sai ferida.

⁵ BAKHTIN. *A Estética da criação verbal*, p.285.

Creio que o que estamos falando aqui é muito a propósito de darmos ou não conta de nomear as coisas, abarcá-las com palavras. O que temos visto são novas “Perguntas em Forma de Cavalo-marinho: Que metro serve para medir-nos? / Que forma é nossa e que conteúdo?”.⁶ Apenas o estudo é instigante, não chegaremos a lugar, mas a lugares, planos extensos, cadeias de montanhas, bulbos, causos sem fim. A palavra Estilo vai sendo descanonizada, maltrapilhada, vira reles, e reaparece com força universal a cada tempo, para ser de novo destranbelhada, é a dialética das palavras, suas reinações, são os homens criterizando, cauterizando. Hora o científico, hora Deus, hora o Barroco, orapronobis, ora bolas, ao fim sempre vai faltar.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ernantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P.279-326: Os gêneros do discurso.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1980.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto. Rio de Janeiro. Editora 34: 1996

PERES, Ana Maria Clark. O estilo enfim em questão. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth S. (Org.) *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.80-86.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁶ ANDRADE. *Reunião*, p. 166.

Uma nova recriação da estória velha – Chapeuzinho Vermelho ao estilo Guimarães Rosa

Maria Tereza Ramos Bittencourt

Quando me deparei pela primeira vez com o texto “Fita verde no cabelo (Nova velha estória)”, não pude deixar de perceber quase instantaneamente que se tratava de um texto de Guimarães Rosa. E também quase no mesmo instante vieram-me as perguntas: Por que é assim? Como posso perceber que determinado texto é desse autor e não de outro? Como detectar as marcas que denunciam a autoria de um texto? A tentativa de responder a essas perguntas é o objetivo do presente trabalho, que terá por base as concepções de *estilo* definidas pelas diversas disciplinas que se dedicaram a esse conceito: a Estilística, a Lingüística, a Semiótica, a Psicanálise, a Análise do Discurso, etc. Ao levar em conta a primeira definição de estilo do dicionário Aurélio, que o define como “espécie de ponteiro de osso, metal, etc., usado para escrever sobre a camada de cera das tábuas, e com uma extremidade em forma de espátula para anular os erros”,¹ não posso deixar de perceber que, mesmo etimologicamente, *estilo* está ligado às marcas deixadas no texto pelo autor. Sendo assim, percorrerei a nova velha estória de Chapeuzinho Vermelho reinventada por Guimarães Rosa, em busca das marcas daquele autor.

Já no título percebi que fita verde é uma coisa que meninas põem no cabelo, da mesma forma que um chapeuzinho vermelho. Em seguida, entre parênteses, vem a referência propriamente dita, em trocadilho: *Nova velha estória*, (estória com e, marcando bem o fato de ser fictícia e destinada a crianças, ou seja, um conto de fadas). Ao final do texto, descobri o quanto esses parênteses eram enganosos e encontrei aí uma marca de Guimarães: pistas que despistam. O mesmo acontece com o uso intenso que ele faz de palavras do vocabulário popular e

¹ FERREIRA. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p.471.

regional, muitas vezes modificadas por sufixos também da linguagem oral do homem simples, do sertão, dando, à primeira vista, a impressão de que seu texto é simples e ingênuo. Nada mais ilusório. Sob o manto da simplicidade, mensagens complexas e profundas são emitidas.

No primeiro parágrafo encontro a descrição do local e das pessoas onde a narrativa se passa. Indefinidos, como tantas aldeias e tantos habitantes, descritos de um jeito tão peculiar que é outra marca do estilo rosiano: a brincadeira com a combinação dos sons das palavras. Assim temos que “velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam” traduzem perfeitamente o correr da vida das pessoas daquela aldeia, como de tantas outras, através da aliteração do *v*, da formação/invenção do verbo *velhavam*, que, além de favorecer a aliteração, rima com *esperavam*. Já os meninos e meninas nasciam e cresciam, numa repetição insistente do *i* tônico central das quatro palavras. Todos esse artifícios sugerem a repetição do cotidiano da aldeia e das pessoas, tão comum, mas tão poético. Ao descrever a personagem central, chama-a de *uma meninazinha*, uma variante do diminutivo de menina, mas que também pode ser entendido como a aglutinação de menina com asinha. Aí, outra marca do autor: a ambigüidade de um significante. Ao definir a meninazinha, ele a chama de a *que por enquanto*. Nesse ponto, encontro a que considero a marca mais notável de Guimarães: o seu modo inusitado de descrever e de definir pessoas, coisas e situações. Qualquer criança pode perceber que nessa definição falta, depois do *que*, um verbo nominal e um predicativo (*era meninazinha*, talvez). Porém essa falta é que, de alguma forma, modifica a definição, tornando-a ainda mais exata, peculiar e definitiva. Ao mesmo tempo, *por enquanto* sugere que o estado ou o modo de ser da menina está para acabar, ou para se modificar. Prosseguindo a narrativa, o autor conta que “Aquela, [outra elipse] um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.” Aqui, muito me chamou a atenção a palavra inventada. Ora, se toda a estória é inventada, se até mesmo o conto de fadas com o qual Guimarães dialoga é inventado, qual o sentido dessa definição tão inesperada da fita? Acredito que ela tem por objetivo indicar que o que vai ser narrado, muito mais do que uma sucessão de acontecimentos, será uma

sucessão de impressões e sentimentos da meninazinha, coisas que dizem respeito ao subjetivo, ao psicológico e ao imaginário.

Seguindo pelo segundo parágrafo, encontro-me já completamente seduzida pela beleza do jogo de significantes. As aliterações e assonâncias se repetem, sempre com alguma intenção (“à avó, que a amava”, “quase igualzinha aldeia.”). Repentinamente, na narração da partida de Fita Verde, deparo-me com o inesperado chavão que abre os contos de fada, desta vez, no meio do segundo parágrafo, descrevendo ou, melhor, definindo (outra vez, a marca notável) a situação: “tudo era uma vez.”

No terceiro parágrafo, acontece pela primeira vez a referência ao lobo, mas não ao lobo-mau. Aqui, o lobo é *nenhum* (nova definição inusitada), pois já havia sido eliminado pelos lenhadores. Assim, na falta dele e para não fugir ao diálogo com o texto original, a meninazinha, “era quem se dizia: ‘Vou à casa da vovó’.” Aqui percebi outra ambigüidade, pois a menina poderia estar falando de si, ou falando para si, ou ainda, as duas coisas ao mesmo tempo.

No parágrafo seguinte, temos a descrição do caminho: o escolhido, “louco e longo” com novas repetições de sons e outra referência ao mundo interior e psicológico da menina (*louco*); e o não escolhido, *encurtoso*, neologismo formado com o sufixo -oso que sugere não algo curto ou encurtado por alguém, mas algo que encurta, um agente. Nesse ponto, muitas outras marcas podem ser encontradas na descrição do caminho, das frutas, flores e borboletas, mas não me deterei nelas, por não ter como objetivo elaborar um trabalho exaustivo, o que, aliás, seria impossível, em Guimarães Rosa. Observo apenas a descrição (mais uma) do modo como Fita Verde vinha pelo caminho: “sobejadamente”, em lugar de sobejamente, indicando, através do acréscimo do sufixo -ada (que é sinal de participio), que ela vinha imensamente, de forma completa e acabada.

Como na versão original do conto, a menina chega à casa da avó, bate e se anuncia com praticamente as mesmas palavras que anteriormente havia “se dito”: “Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou.” Por estar repetida, esta frase me chamou a atenção e, refletindo sobre ela, percebi, auxiliada pela explicação dada no segundo parágrafo, que o cesto e o pote, bem

como a fita verde, tinham outro significado, além do literal. O pote era de doce em calda, e deveria ficar com a avó. O cesto, era para pegar framboesas, e voltaria com a menina. Os dois utensílios, com certeza, aqui são simbólicos, indicando, talvez, as notícias e lembranças que a menina traria de sua casa, e as outras, da avó, que ela levaria, ao retornar. Porém, ao entrar, se depara com o estado da velhinha, muito doente e fraca, que lhe diz: “Depõe o cesto e o pote na arca e vem para perto de mim, enquanto é tempo.” Então, confirmo minha hipótese de que, os objetos eram mesmo simbólicos ao serem repetidos pela avó, dizendo que tudo aquilo deveria ficar em segundo plano dada a gravidade da situação. Nesse ponto existem mais aliterações e uma onomatopéia (*agagado*). Além disso, ao longo de todo o texto, percebo também uma forma de pontuação diferente da que estamos habituados na linguagem escrita. Há muitas vírgulas, como se o autor quisesse representar um jeito de falar, principalmente, quando explica a definição de alguma coisa. Tudo isso, provavelmente, para imprimir no texto a sua marca, o seu jeito notável de definir.

Ao perceber o estado da avó, Fita Verde percebe também que perdeu sua fita no caminho. Então, confirma-se a suposição de que a fita, por ser verde, por ser inventada e por ter sido perdida, deveria estar simbolizando a inocência infantil da menina. A partir daí, dá-se o diálogo entre a avó e a menina, como no conto de fadas, mas em lugar de perceber e se espantar com as características que seriam do lobo, como na estória original, a menina percebe e se espanta com as características da fragilidade e definhamento da avó. E esta, ao responder, vai indicando que, o que ameaça a menina não é a força nem a ferocidade do lobo, mas a dor da despedida, até que, na última resposta, ela diz: “– É porque já não estou te vendo, nunca mais, minha netinha...” num último e definitivo gemido de adeus. Pude notar que o uso do gerúndio “vendo” ao lado de “nunca mais”, provoca um efeito estranho, como se a avó já estivesse no tempo do nunca mais, ou seja, como se já estivesse morta.

A menina se assustou mais ainda, e, ao conhecer o medo, perde de vez a inocência, como nos diz o texto: “...como se fosse ter juízo pela primeira vez”. Então, simbolizando a morte, a dor da perda, reaparece o lobo (que antes era nenhum) na fala de Fita Verde: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...”

Para fechar o conto, o autor, que não usa literalmente a palavra morte em nenhum momento, imprime mais uma vez com maestria sua marca. Descreve da maneira mais inusitada e notável a avó morta, enfatizando sua ausência com o uso de *demasiado* no lugar do advérbio e sugerindo através dos adjetivos *frio* e *triste* e do nome *corpo*, que aquela ausência era de morte.

Para concluir, ao considerar que nesta análise tomei *estilo* como marca do autor no texto, devo acrescentar ainda que, mais do que uma forma de expressar a emoção, o estilo é para mim uma forma peculiar de cada escritor provocar emoção, causando no leitor sensações e sentimentos que o seduzem e capturam, despertando seu desejo. É dessa forma que compreendo o estilo de Guimarães Rosa e dessa forma que ainda mais o admiro.

Referências bibliográficas

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Bibliografia complementar

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Amantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P.279-326: Os gêneros do discurso.

PERES, Ana Maria Clark. O estilo enfim em questão. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia, BRANDÃO, Ruth S. (Org.) *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.80-86.

PERES, Ana Maria Clark. Estilística – os impasses de uma disciplina. In: GONÇALVES, Gláucia Renate, RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares Críticos*. Belo Horizonte: Orobó, 1998. p.107-114.

POSSENTI, Sírío. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Cap.8: Notas sobre estilo literário, p.135-153; Cap.9: Uma concepção filosófica do estilo, p.155-179; Cap. 10: O estilo na lingüística, p.181-199.

VERSIANI, Ivana. A estilística existe? In: SOUZA, Eneida Maria, PINTO, Júlio C. M. (Org.). *SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA, I*, 1998, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1988. v.1, p.129-134.

Mário de Andrade e a estética do inacabado

Roniere Menezes

O inacabamento da criação artística foi algo amplamente discutido na estética marioandradina. Ao propor a idéia da “traição da memória”, Mário acredita que a produção artística é, antes que manifestação de uma inspiração divina ou de um desabrochar de um sentimento ou de um pensamento extremamente original, a falha de uma memória arquivista. Esta funciona, durante a criação artística, como agenciadora das leituras, das vivências e convivências, daquilo que recebemos, armazenamos, mas que também esquecemos. É na falha da memória, que esquece em parte, mistura, seleciona, redefine, que está uma das peças-chave para a compreensão do processo criativo.

Mário de Andrade, em *O Banquete*, assim se refere ao instante criativo e à idéia de arte livre:

“(…) a ‘criação livre’ é uma quimera, porque ninguém não é feito de nada, nem de si mesmo apenas; criação não é uma invenção do nada, mas um tecido de elementos memorizados, que o criador agencia de maneira diferente, e quando muito leva mais adiante. (...) A criação, com toda a sua liberdade de invenção que eu nego, não passa de uma reformulação de pedaços de memória.”¹

Ao dizer que a criação “não passa de uma reformulação de pedaços de memória”, o escritor endossa sua posição de que a arte deve perder seu status de nobreza, sua aura divina e original e ser vista de maneira mais próxima ao artesanato. O esteta, como que abrindo um brinquedo de luxo para encontrar sua *anima*, descobre os artefatos, as peças, os parafusos, os fios soltos, a montagem. Um outro ponto a ser pensado

¹ ANDRADE. *O banquete*, p. 150.

sobre a passagem citada é a busca de Mário de Andrade de romper com a aura do próprio artista que se vê superior à própria obra. O problema da vaidade na arte é que “em vez de uma atitude artística, é uma atitude sentimental. De forma que (...) a obra de arte quase desaparece ante essa desmedida inflação e imposição do eu.”² A arte só se tornaria humana ao destruir a apologia do individualismo.

Ao trabalharmos com a idéia da “traição da memória”, da estética do inacabado na obra marioandradina, não podemos nos esquecer do valor das viagens feitas pelo musicólogo. O turista Mário conhece “Oropa, França, Bahia” sem ter nunca saído do país.³ Mas conhece muito concretamente a vida e os afazeres de povos de diversas regiões brasileiras. Como exemplo, podemos citar as viagens do escritor a Minas Gerais (Mário esteve no estado em 1919, 1924, 1939 e 1944) e ao Norte e Nordeste do país, entre 1927 e 1929.

Na viagem imaginária e na real, o escritor turista é um devorador contumaz tanto de técnicas quanto de rituais, tanto da estética artística das vanguardas quanto da estética do cotidiano, aprendida nas ruas com as pessoas humildes. A conhecida “fúria de saber” marioandradina era devoradora de textos-paisagens, exposições artísticas, concertos, teorias estéticas, estruturas lingüísticas e estilos literários. Fazendo anotações para que as notas da melodia popular não se perdessem e pudessem dialogar com aquelas outras de sua formação pianística, o maestro passeia por escalas modais e tonais. Transcreve rituais africanos, encanta-se com os cocos nordestinos, redescobre Aleijadinho, valoriza esteticamente o congado, o bumba-meu-boi, e descreve o “Mundo Musical” erudito de São Paulo e Rio de Janeiro.

Como um nômade, em cada trecho do trajeto em que encontra solo firme, terra produtiva, lança suas sementes, colhe, dissemina idéias, recolhe “sabença” e parte em busca de outras terras, desgeografizando assim os limites territoriais, cruzando saberes. Ao caminhar, tece a lenta teia da intertextualidade, estabelecendo elos entre as mais

² ANDRADE. *O baile das quatro artes*, p. 32.

³ Na verdade, Mário de Andrade faz uma curta passagem por Iquitos, no Peru, durante sua viagem etnográfica à Amazônia, em 1927.

diversas narrativas. Os trajetos, indefinidos, buscam terras próximas, distantes, ou voltam-se a um ponto já conhecido. É o entrecruzamento das diferentes “narrativas” ouvidas, esquecidas em parte, associadas a outras apreendidas em um passado remoto que vai dando direção ao trajeto do viajante, constituindo seu “repertório”. No processo de reacomodar e conseguir estabelecer um novo sentido para as “influências” recebidas está presente a autoria do artista.

Em seu projeto de arte nacional, Mário propõe que os compositores devam pesquisar e se apropriar de materiais sonoros tipicamente brasileiros e, posteriormente, transformá-los, reelaborá-los de forma erudita. Essas composições devem servir para fixar a identidade do país, ao serem reconhecidas internacionalmente como brasileiras.

O escritor não se fecha ao trabalho com a tradição popular, está sempre aberto à cultura erudita, moderna e às tecnologias importadas, que dariam força, equilibrando o ócio criativo brasileiro com a lenta descoberta do conhecimento. O progresso urbano e as influências estrangeiras deveriam passar pelo critério da “traição da memória”, da transformação crítica. Deveriam ser devorados e reapresentados de forma que pudessem enriquecer esteticamente a produção cultural local. O virado da cultura brasileira deveria ser mexido com a colher torta da estética canibal inacabada.

Acreditamos que a tentativa de associar o pensamento “pré-lógico”, o ócio criativo com a consciência intelectual – a “sabença” tropical e o saber europeu – está ligada tanto à descoberta e valorização da “bagagem cultural” do povo brasileiro quanto ao canibalismo da tradição estrangeira. Parece-nos que, para Mário de Andrade, o sabor e o saber deveriam sempre andar juntos. Aprender e produzir com alegria e seriedade, com leveza e firmeza são eixos do projeto marioandradino que define como *charitas* a paixão, a entrega visceral que o artista deve ter em relação ao seu material de trabalho e como estesia a sede de um fazer constante, o espírito crítico e criativo capaz de reformular e questionar não só conteúdos apreendidos, mas também as próprias criações, que nunca devem mostrar-se acomodadas. Aqui, notamos a ligação entre a poética (proposição artística ligada a um momento determinado) e a estética (questões ligadas à imanência do material artístico).

O escritor enfatiza a técnica como síntese do artefazer. A expressão técnica deve colocar-se como mediadora da relação entre a subjetividade do criador e a objetividade do material de trabalho. Ela deve controlar o derramamento sentimental, o excesso de formalismo e a exagerada preocupação social. Mário pretendia que a arte moderna combinasse aquilo que Chico Antônio, cantador do Rio Grande do Norte, fazia de forma inconsciente. Cantarolando seus cocos, emboladas e desafios no ritmo de seu ganzá, Chico Antônio exemplificava que a descoberta da cultura popular brasileira trazia a marca da novidade, assim como era novidade a descoberta da vanguarda artística importada. Ali havia poder de comunicação, “traição da memória” e técnica do inacabado, características surrealistas, “moderníssimas” e também um ethos, um vínculo com a coletividade.

Em Mário de Andrade não existe liberdade de pensamento se o artista não tiver desenvolvido uma técnica de pensar. A técnica liga-se à sua consciência profissional, e a beleza é consequência de sua aplicação, não finalidade maior.

No plano geral das propostas marioandradinas, a imagem da nação mescla-se à imagem da arte e do artista. Todas trazem em comum a presença da estética do inacabado, sempre aberta a reelaborações, a recriações. As influências vindas das mais diversas culturas, o hibridismo que atravessa o corpo das nações e o de seus cidadãos, as assimilações, as trocas, as variações e inversões são inerentes à humanidade. Cultura é antes de tudo processo de trocas simbólicas entre indivíduos de uma mesma “aldeia” ou de “aldeias” distintas.

Já nos anos vinte, Mário cria o conceito de desgeografização, buscando romper com os regionalismos que limitavam a visão global do país. Essa visão mais ampla pressupunha, além dos rompimentos das fronteiras geográficas, a quebra das diferenças sociais. O ideal era aproximar os homens de todas as classes e de todas as regiões brasileiras num presente justo e libertário, mostrando que fazíamos parte de um povo que possuía traços em comum. O importante, no fundo, é a afirmação de uma identidade cultural brasileira. Mário acredita que na música estão os caracteres mais autênticos dessa identidade. Para ele, a

música popular “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”.⁴

A imagem de nação, de arte e de artista são desenhadas, pontuando-se o momento histórico pelo qual passava o país, que precisava fortalecer seu caráter para poder ingressar no “concerto das nações” dando sua contribuição. Por outro lado, o fortalecimento do caráter nacional justifica-se buscando forças no “sal da terra”. Para expressar o Brasil, revelar e valorizar a produção do país, é necessário, contudo, um método de pesquisa. Empreender a busca da cultura local não visa apenas o documento, mas, no caso da música, as “normas de compor”, as “formas fixas”, os “esquemas obrigatórios”, presentes na música da tradição popular. O conceito de “sabença” – entendido como a via analítica, o método de pesquisa que permite o acesso e o entendimento da maneira de pensar da tradição – ao mesmo tempo em que amplia o conceito de arte e de conhecimento, valorizando a consciência criativa nacional, faz a proposição de uma lógica que perverta as influências estrangeiras de forma “espertalhona”. O musicólogo não se interessa pelo passadismo, pelo “folclorismo”, mas pela invenção, pelo “fazer melhor”, pelos “melhores achados” da tradição popular. Ao serem incorporados em músicas nacionais eruditas, esses elementos populares devem ser antes entendidos em sua organização interna, em seus processos rítmico-melódicos. Valorizam-se, dessa maneira, métodos de composição anti-acadêmicos, e um pensamento mais natural, menos pautado pelos critérios da civilização. Evitam-se, assim, a citação aleatória, o exotismo, o “negrismo” que não contribuiriam em nada para a configuração de uma arte brasileira.

Andrade, ao desconstruir a aura do artista criador, aproxima o trabalho artístico do processo do plágio. No fundo, a criação seria um relembrar pervertido, um esquecer e distorcer vivências anteriores. Ao propor que a produção artística parta de uma “inspiração” e passe pelo trabalho intelectual, chama a atenção para um terceiro elemento: o trabalho técnico. Para o escritor, o conhecimento do material de trabalho, denominado por ele “artesanato”, a “virtuosidade”, isto é, o conhecimento das várias técnicas históricas do trabalho de criação, e a “solução pessoal do artista” –

⁴ ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 24.

o desenvolvimento sutil, imprescindível e inensinável de uma técnica pessoal – visavam à melhoria não só da arte como da coletividade. A criação artística, do ponto de vista marioandradino, é a soma de inspiração, consciência e trabalho técnico que vise à clara expressão.

O conceito de plágio é discutido amplamente na estética marioandradina, inclusive no sentido de questionar sua existência, já que é difícil desvencilhar-se de sua voz opressora. Esta parece querer continuar inscrevendo sua marca em outros tempos e em vários lugares de enunciação. Se é onipresente, o plágio não existe, simplesmente porque sempre existiu. A melhor maneira de fugirmos à contravenção do plágio é assumi-lo e tratá-lo com naturalidade. O desrecalque da idéia do plágio é uma maneira de a arte se tornar mais livre, desvencilhar-se do virtuosismo, da assinatura individual e recuperar seu valor de expressão coletiva.

Mário confessa a Manuel Bandeira ter “pastichado” o ritmo melódico da composição “Cabôca de Caxangá”, de Catullo da Paixão Cearense, em sua única composição musical, denominada “Viola Quebrada”. Relata também, entre outras histórias, o episódio de que uma vez, em companhia do pintor Lasar Segall, cantarolava um aboio cearense que haviam lhe mandado e o pintor continuou cantarolando em russo a mesma cantiga, “pois as linhas melódicas coincidiam inteiramente entre o aboio e uma canção russa”.⁵ A cultura popular não pode ser vista como “pura”, essencialista e germinada nos confins do sertão. É fruto de produção coletiva, que há séculos vem fazendo “apropriações, seleções e sínteses criativas”.⁶

Toda obra de arte é inacabada não apenas porque ela pode sempre ser retrabalhada, reburilada; pode atrair, seduzir e se completar com o leitor. Mas, antes, porque cada texto se configura, em sua imanência, como ausência, como metáfora da falta humana que busca se completar com o traço das letras, com o desenho das notas, com a dicção da voz. O espaço vazio de uma folha de papel nos mostra sempre a grandeza do branco infinitamente à procura de um traço, um rabisco, uma marca,

⁵ ANDRADE. *Música, doce música*, p. 274.

⁶ WISNIK. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 147.

um preenchimento. Mas, como no desejo, nunca se esgota a procura. A ilha a que se quer chegar parece estar sempre além do espaço que a separa do barco. Nesse sentido, a escrita, a melodia, em suma, os textos que circulam socialmente, funcionam como uma miragem a que nunca se chega de forma inteira. Eles nunca serão finalizados. Estão sempre à espera de serem recriados. Assim como nos palimpsestos, é necessário haver o esquecimento para que aconteça a lembrança. Conhecendo os ventos do mar, os mecanismos de funcionamento do barco, relendo mapas de outras “viagens” é que se chega ao nosso texto/ilha/miragem. A ilha é tanto mais real quanto mais nos desviarmos da rota dos mapas tradicionais. Quanto mais inventarmos o nosso “fazer melhor”, trairmos a memória apreendida, mais “original” torna-se a ilha. A criação artística, a autoria, é, portanto, mais a maneira, a possibilidade de cada viajante, chegado ao porto, ordenar, pintar e decorar as casas, igrejas, praças e prédios públicos – que já existiam na ilha, ordenados pelo olhar de outro viajante. É de dentro dos muros que cercam a paisagem que o artista, turista canibal, tomado pelo espírito de um fazer constante, devora, transforma, cria sua obra original. A ilha, vista aqui como texto, é menos inacabada na forma em que se apresenta que pelo olhar do viajante. Este, ao olhar para ela, sempre pode enxergar outra disposição para os elementos que a compõem. Depende, para isso, da posição “geográfica” em que se encontra.

Estamos sempre imersos na “rede” da linguagem e da cultura. Mesmo quando estamos expressando os mais íntimos pensamentos e acreditamos estar produzindo algo novo, estamos, de certa forma, ecoando o antigo, nossa vivência e influências recebidas, traindo a memória dos ancestrais. Isso explica o fato de o pensamento marioandradino passar da dualidade inspiração/intelecto para uma compreensão mais ampla do processo criativo: tanto no momento da inspiração já estão presentes aspectos intelectuais, certas estruturas lógicas construídas ao longo da vida, quanto no momento do trabalho intelectual o artista terá novos *insights*, novas inspirações. Estas, por sua vez, trazem também certa “determinação”.

O artista, porém, não pode ficar passivo e reproduzir as estruturas sociais, endossando a ditadura da linguagem. É de dentro da “gramática” cultural que ele deve dar seu grito. Como um perverso e um esgrimista, ele deve propor novos olhares para a realidade, criando um novo mundo,

germinando um novo tempo. É a tentativa, a busca da liberdade da arte que faz o artista. É aí que está presente a estesia. A arte livre pode nunca chegar a existir, mas é no impulso em sua direção que está presente o valor da criatividade.

Ao procurarmos estabelecer alguns diálogos entre a teoria crítica marioandradina e a cultura contemporânea, notamos que o autor não se prende ao contexto histórico e cultural do modernismo. As idéias do escritor nos ajudam a apreciar a expressão cultural do nosso tempo. Mário é um pensador brasileiro, um intelectual que fez seu trajeto às margens do pensamento acadêmico que pode, muitas vezes, subjugar o espírito criador. Foi um autodidata. Daí algumas falhas de métodos lógicos que, por outro lado, propiciaram um olhar diferencial para o país. Mário de Andrade foi, antes de tudo, um apaixonado, alguém que procurou compreender melhor o Brasil, mesmo que essa “compreensão” apresente, muitas vezes, mais o olhar de um artista que o de um teórico.

Procurar entender o tortuoso pensamento de Mário de Andrade é também uma forma de canibalismo. Mário é sinônimo de consciência ética e sensibilidade apurada que nos fortalecem no confronto com um mundo que parece buscar, cada vez mais, “dessensibilizar” a raça humana.

Fontes bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3.ed. São Paulo: Martins/MEC, 1975.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

MENEZES, Roniere. *Notas de um turista canibal: Mário de Andrade e a estética do Inacabado*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários – FALE/UFMG, 2000.

WISNIK. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.