

## INTERTEXTUALIDADE E ESTILO: A ESTILIZAÇÃO

Norma Discini  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

### Considerações iniciais

Pensando no estilo como efeito de individualidade apreensível numa totalidade de discursos enunciados, como *ethos* ou modo de presença no mundo, será observada a intertextualidade entre estilos, por meio da análise de uma estilização realizada por Manuel Bandeira. Assim será visto um estilo que se constrói sobre outro estilo e, por isso, mostra seu direito e seu avesso.

Observemos um poema, em que Manuel Bandeira se traveste de Olegário Mariano, poeta contemporâneo aos modernistas de 22, mas dissidente dos ideais da Semana. Pela análise, devemos depreender que o estilo constrói o homem, não o contrário. Aliás, Manuel Bandeira, o estilo e o homem, permanecerão na sombra e no silêncio, para que possa emergir, no modo da verdade, Olegário Mariano. Eis a malícia, ou a brincadeira estética de Manuel Bandeira que, por meio dessa estilização, reforça o conceito de estilo como efeito de sentido de individualidade construído pelo discurso.

#### À MANEIRA DE OLEGÁRIO MARIANO

Triste flor de milonga ao abandono,  
Betsabé, Betsabé, que mal me fazes!  
Ontem, a coqueluche dos rapazes,  
E agora? Pobre pássaro sem dono.

Primavera e verão foram-se. O outono  
Chegou. Folhas no chão... Névoas falazes...  
E aí vem o inverno... O fim das lindas frases...  
O último sonho, e após, o último sono!

As cigarras calaram-se. Era tarde!  
E hoje que no teu sangue já não arde  
O fogo em que tanta alma se abrasou,

Choras, sem compreenderes que a saudade  
É um bem maior que a felicidade,  
Porque é a felicidade que ficou!

Manuel Bandeira

### **Análise de uma estilização**

Eis, na forma fixa do soneto, um mundo aparentemente disciplinado, organizado por meio de quatorze versos simétricos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos; versos decassílabos, predominantemente heróicos, cuja acentuação principal na 6ª sílaba converge para a rima *abba*, *abba*, *ccd*, *eed*, para firmar a regularidade do ritmo: do poema e da vida, na sequência *começo / meio / fim*. Essa regularidade, que supõe irreversibilidade, reconstruída no enunciado, é elemento para a composição de um modo próprio de fazer e de ser.

Considerando que o sentido não se circunscreve ao dito, nem tampouco à manifestação textual, mas é construído desde as profundezas correspondentes à imanência discursiva, constituída esta por valores ideológicos, ou pelo valor dado aos valores, podemos depreender uma oposição básica de significado, fundante de tal regularidade da expressão e do conteúdo, a oposição *identidade vs. alteridade*; no primeiro elemento, o domínio do *eu*; no segundo, o domínio do *outro*.

Rejeitando a identidade, enquanto encontro solitário do *eu* consigo mesmo, o discurso seduz para o pertencimento ao outro. O desejo do desejo do outro assenta-se, assim, numa circularidade: perda; tentativa de recuperação; confirmação da perda; sempre e prioritariamente a perda da companhia, o bem mais que desejável.

Lembrando que a enunciação é o *eu* pressuposto a todo e qualquer enunciado, observamos nesse poema uma enunciação que se inscreve no enunciado, porque instaura um *eu* e invoca um *tu* no fio do texto. Firma-se dessa maneira o lamento pelas perdas irrecuperáveis. Chamando o *eu* lírico inscrito no texto de *interlocutor* e o *tu* de interlocutário, vemos esse *tu* representado na

figura de Betsabé, a mulher bíblica, com quem o rei Davi se casou, após ter forjado a morte de Urias, o esposo de direito. Por esse conhecimento de mundo, supostamente partilhado entre autor e leitor, firma-se o percurso mais do sentir, da paixão, do que do agir, da traição. Para tanto, recontextualizando no tempo presente, que é o do *inverno*, o tempo passado, que é o do *fogo*, *em que tanta alma se abrasou*, o texto faz confirmar-se o passado como o tempo do acontecimento eufórico, em que o êxito com o outro era garantido, tempo para o qual se concretizam figuras como a da *coqueluche* (do galanteio) *dos rapazes* e da *milonga* (do feitiço) de Betsabé. Ter a admiração do outro, ter o outro, é me recer ser feliz, é o que o discurso propõe. Mas a *flor é triste*, porque o *eu* está no *abandono*.

Interlocutor e interlocutário fundem-se nessa falta, já que Betsabé salta dos limites figurativos de mulher bíblica para expandir-se no ícone da perda irrecuperável, confirmado, no texto, pela metáfora do *pobre pássaro sem dono*. Assim é representado o *agora, sem dono*, o que resulta no lamento. A combinação, portanto, de um querer e dever estar com o outro, saber, mas não poder, instaura o *eu* lírico como o sujeito sem competência para se realizar. Sancionado negativamente pelo reconhecimento da própria incompetência, o sujeito se funde à figura da Betsabé que chora: a *triste flor de milonga ao abandono* é o *eu* e o *tu*. Centralizada então na figura de Betsabé, emerge, do enunciado no qual se contempla, a figura do enunciador, o *eu* lírico.

O *então* junta-se, assim, à *primavera* e ao *verão*; o *agora*, ao *outono* e *inverno*. Lá, implícita, a fala do outro; aqui, no *fim das lindas frases*, o silêncio indesejado. Aqui, os temas da velhice e morte, ancorados respectivamente nas metáforas do *último sonho* e do *último sono*. A gradação da perda atinge o clímax, no meio do poema ou no último verso do último quarteto, encerrando com o *último sono* o mundo já encerrado em si mesmo, por meio das rimas que se retomam entre si no esquema *abba / abba*, por meio do desenho métrico dos próprios quartetos,

constituindo materialmente um todo. No bloco seguinte, formado pelos dois tercetos e pelas novas rimas, têm progressão o silêncio e a dor, introduzidos, ambos, pelo ato de calar-se das cigarras. No silenciamento, está a morte daquela, que é o símbolo da vida, do sonho e da ludicidade, se entendida em oposição à formiga, da fábula de La Fontaine. *As cigarras calaram-se. Era tarde* (v.9). Com este verso, o bloco construído pelos tercetos, retomando *o fim das lindas frases* (v.7) pelo simbolismo das cigarras que se calam, antecipa a semantização do *hoje* (v.10) como o tempo do fim, em que se emparelham na rima e na vida a *tarde* e o fogo que *já não arde*. Com silêncio e frio indesejáveis, é configurado esse tempo daquilo *que ficou*, esvaziado de si mesmo e preenchido pelo passado, que é o que traz a saudade, lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, como costumam sugerir os dicionários. Mas essa lembrança nostálgica também pode ser vista como estado de consciência dolorosa causado pela perda de um bem.

Por conseguinte, pelas combinações de um crer-querer-ser e de um saber-não-poder-ser, fundamenta-se determinada sintagmática de papéis, como o do desalentado que, aliado ao do impotente, fundamenta o *eu* nostálgico. É preciso compreender que *A saudade (...) é a felicidade que ficou*: selecionados estados dolorosos para a constituição do sujeito que sente, reage e se emociona orientado pela falta, temos ainda o papel do *eu* que ostenta falta e dor fincadas num querer-fazer-saber. Assim e, por isso, exalta-se a saudade.

*Choras, sem compreenderes que a saudade / é um bem maior que a felicidade, / Porque é a felicidade que ficou!* Pode-se vislumbrar no último terceto um querer-ser e um querer-fazer-ser segundo o tempo presente, numa busca de valorização positiva dos limites desse tempo, limites definidos pela presença do *outro* enquanto ausência. Assim também se justificaria a convocação eufórica da saudade, como *a felicidade que ficou*. Nesse caso, a enunciação renegaria pontualmente a imagem consolidada pelos papéis citados, pois se teria instalado, como base da

felicidade *que fica*, um sujeito realizado, porque em conjunção com o objeto desejado, as lembranças do passado. Mas isso não acontece. O sujeito não pode, porque não sabe se realizar segundo lembranças do passado. Quer de volta o passado, mas para vivenciar a falta. Que o diga o movimento do choro, discursivização dessa falta mantida, bem como da euforização recorrente daquele tempo das *lindas frases*, o tempo pranteado, pois considerado perdido e, por isso mola da insatisfação recorrente.

Firmada a ética da euforização do passado, os temas da velhice e morte ancoram-se no discurso por meio do valor do indesejável, consolidando o simulacro do *eu* nostálgico. Por um não-poder-fazer, por um não-poder-ser, somatiza-se o desalento num corpo enfraquecido, por sua vez incorporado na cena narrada que, como foco de coordenadas, remete ao corpo do sujeito da enunciação, por referencializá-lo.

Pensando em expressão como aquilo que é dado a ver na superfície textual, e em conteúdo, como relações discursivo-ideológicas que sustentam o texto, ao reconstruir o conteúdo por meio da expressão, encontramos os pares de rimas: *abandono/sem dono; outono/último sono; névoas falazes/lindas frases; tarde/já não arde; saudade/felicidade*. Tais pares, que re-significam, cada qual, os temas veiculados, apresentam, no último deles, *saudade/felicidade*, a exaltação da falta ou da insatisfação recorrente. Assim se configura a saudade, este saber-ser só, sem querer; este dever- ser só, sem poder; este crer-não-poder-ser só, devendo ser. Resultante de tais incompatibilidades, consolida-se o modo doloroso de ser, próprio de um *ethos* enlutado e pranteador, mas de um luto e de um pranto euforizados, julgados como o valor do bem, o que fundamenta essa saudade exaltada de maneira peculiar no último terceto.

Estamos diante de uma relação tensa entre o sujeito e o objeto de desejo, aquele muito apegado a este: o objeto de desejo, que se representa pelo passado, pela juventude perdida. Essa tensão, aliás, é construída desde os primeiros versos, *Triste flor de milonga ao abandono /*

*Betsabé, Betsabé, que mal me fazes!*, em que, ao emprego do advérbio de intensidade *que*, alia-se o emprego do ponto de exclamação para enfatizar o apego e, conseqüentemente, o lamento. Observa-se ainda a recorrência do mesmo recurso lingüístico de ênfase e intensificação, quando, no verso 11, o pronome indefinido *tanto* recupera o próprio sentido etimológico de "tão numeroso", para a expressão: *o fogo em que tanta alma se abrasou*. Mas, o que tanto faria ferir na figura de Betsabé, re-significada pelo duplo vocativo, senão a própria imagem idealizada dos idos tempos? Na ambigüidade da figura bíblica, ancora-se o *eu* bipartido entre as delícias perdidas de outrora e a reconciliação necessária com a saudade, inscrita, esta paixão, no modo do querer e do dever; ser saudoso é um estado que se deseja, mas também que se deve desejar. O *eu-tu* instalados no enunciado pelo simulacro de um modo apegado de ser, remetem então a um sujeito da enunciação similarmente relacionado ao objeto.

Tematizada a perda como irrecuperável, pois as estações do ano perdem a circularidade que apresentam na natureza - outono é a velhice, é abandono do outro, e tudo isso pressupõe fim, depreendemos uma voz explícita e redundantemente lamentativa. Essa voz é de Olegário Mariano, não de Manuel Bandeira.

### **O estilizador: o *eu* silenciado**

Como leitor de Olegário Mariano, como co-enunciador, no poema *À maneira de...*, Bandeira acaba por metadiscursivizar a leitura como enunciação, ao produzir uma estilização de estilo. Estes são outros versos de Mariano: *Prata nos meus cabelos... Abandono.../Deserta a estrada... Quanta folha morta!* Estes são versos da estilização: *Primavera e verão foram-se. O outono/chegou. Folhas no chão...* . Olegário investe as figuras com o *status* de símbolo, como é o que ocorre no poema *As três sombras*, de cujos versos citam-se estes: *Veio a terceira (sombra), a mais bela, /Suave, espiritual, sonora.../Chorou, quis ficar comigo,/Sem saber quem era aquela,/*

*Deixei-a ir... Foi-se embora.../Era a felicidade, meu amigo.* Bandeira tem procedimento similar com a figura das cigarras, símbolo da vida e do canto, com a figura do outono, símbolo do declínio, da velhice, e com a da primavera, símbolo da juventude; Olegário respeita a regularidade métrica, como é o caso da redondilha maior do poema *As três sombras...*; Bandeira faz um soneto; Olegário euforiza o pranto e a melancolia; Bandeira confirma o *ethos* de luto, que chora, sustentado pela paixão da resignação, fundada no dever-ser segundo o *outro*. Olegário e Bandeira acabam por confirmar um sujeito único, pela mesma configuração dos papéis do saudoso e triste. A constância de procedimentos na construção estética, funda a constância de expectativa em relação à leitura que, (re)organizando mundos, mantém a representação de um único corpo voltado em direção a elos perdidos, ou a *sombras que passaram*. Assim é constituído o corpo único, disponível para prantear continuamente a falta. Confirma-se uma única práxis que transforma, nesse contexto, a seqüência do crer-querer-ser e saber-não-poder-ser (o que já foi), na paixão da saudade, exaltada pelo semema de estado de consciência doloroso causado pela perda de um bem, uma das acepções apresentadas pelos dicionários.

Eis o *estilo à moda do outro*, ou a estilização, para o que importa, em princípio, o leitor como co-enunciador; Manuel Bandeira soube e pôde fazer o reconhecimento da individualidade enquanto efeito de sentido, construído por meio de recorrências de traços de conteúdo e de expressão, para poder fazer a imitação e a captação do estilo de Olegário Mariano. Para tanto, imitou e captou o canto grave do *pobre pássaro sem dono*.

Lembrando Maingueneau<sup>1</sup>, que propõe uma "dêixis espaço-temporal" construída no discurso e pelo discurso, "em função do próprio universo", para que se delimitem cena e cronologia autorizadas da própria enunciação, observamos que a estilização reconstrói o lugar e o momento legitimadores de um discurso outro, no modo do parecer e no modo do ser. Assim,

---

<sup>1</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, Editeur, 1984, p. 96.

como efeito de verdade, firma-se a estilização do estilo: parece e é *o outro* imitado e captado. Permanece, como sombra de falsidade, a individualidade trazida pela assinatura *Manuel Bandeira*. Não é de Manuel Bandeira, nem parece ser de Manuel Bandeira, o poema *À maneira de...*, subentende o discurso e o interdiscurso; o texto e a intertextualidade. Aliás, o olhar de Manuel Bandeira ele-mesmo, por aquilo que "vê" e pelo modo como "vê" o que vê, constrói outro mundo, este também em dissensão com Olegário; mas, no poema *À maneira de...*, faz com que se cumpra o silenciamento da própria dissensão (inter)discursiva.

## Lembrando Bandeira

### POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

- O que eu vejo é o beco.

Manuel Bandeira

### POEMETO ERÓTICO

Teu corpo claro e perfeito,

Teu corpo de maravilha,

Quero possuí-lo no leito

Estreito da redondilha...

Manuel Bandeira

Ora, o que fez o Bandeira-estilizador de Mariano com essa maneira densa de dizer, demonstrada nesses poemas? Escondeu-a. Bandeira ele-mesmo, ao figurativizar o mundo sintética e ironicamente pelo *beco*, enquanto mais oculta, menos revela a própria dor, fortalecida na dimensão do segredo. Na estilização, apaga Bandeira o próprio *ethos* lúdico, aliado do *non-sens*, que brinca, por exemplo, com o próprio signo lingüístico no semi-simbolismo do leito de redondilhas, reconstruído na materialidade de *leito estreito* dado pelo próprio metro da estrofe. Bandeira, na estilização, deflagra a dissensão consigo mesmo. O *eu*-Bandeira é deixado para



trás, para que se esboroe a maneira aparentemente menos apegada e mais distensa de ser, convergente para a liberdade modernista.

Por meio desses mecanismos de construção de um exemplar da intertextualidade, a estilização, vemos confirmado o sujeito como construção do discurso. Aliás, é o que Bandeira comprova, ao se travestir de Olegário Mariano. Confirmando então o simulacro, a estilização acaba por confirmar que o estilo é o homem, se pensarmos em homem como construção do discurso. Além disso, a estilização acaba por textualizar ela própria a heterogeneidade constitutiva do sujeito. Manuel Bandeira brinca com a inevitável condição humana: o *eu* só se constitui pelo *outro*.

Importa que, travestido de Olegário Mariano, Bandeira faz confirmar-se a sedução para a submissão ao outro, já que não estar em conjunção com a companhia do outro é ser incompleto, coerentemente com o quadro de valores apresentados no poema *À maneira de...*. A enunciação e o enunciado do estilo de Mariano são, portanto, imitados e captados, para que se cumpra a complementaridade de sentido, que acaba resultando num único modo de presença. Bandeira faz esquecer seu modo próprio de ser. Como construção discursiva, o poema não parece, nem é de Bandeira: eis o simulacro da falsidade.

A estilização, portanto, capta um estilo, enquanto estrutura e acontecimento, enquanto texto e discurso, parecendo o outro imitado, e sendo. Legitimado o efeito de verdade, legitima-se o próprio discurso estilizador como o mesmo e único efeito de individualidade *Olegário*. É a enunciação da obra estilizada que está pressuposta ao poema *À maneira de....*. A responsabilidade pelo que se diz, a assinatura, enfim, parece e é de Olegário Mariano. Confirmam-se, portanto, como labirínticos os jogos de sentido da estilização, para que se mantenha o *eu-estilizador* na dimensão da falsidade.

Assim, no poema *À maneira de Olegário Mariano*, permanecendo na falsidade a voz de Manuel Bandeira, tornada a *do outro*, Olegário, e o próprio tom, tornado o *do outro*, Olegário, bem como a própria individualidade, tornada a *outra*, Olegário, é reconstruída, pelo modo de dizer, a voz enlutada de Olegário que, longe de ser irônica, como o é Bandeira ele-mesmo, é sustentada por um corpo curvado pela dor e pelo desalento. O estilo de Manuel Bandeira, tal como se configura no "Poema do Beco" e "Poemeto erótico", permanece circunscrito a não parecer, nem ser.

Por tais estratégias e artifícios, consolida-se, na intertextualidade estilística, a mobilidade do discurso. A estilização celebra o não-centro, o dialogismo do próprio discurso. A construção intertextual acaba então por confirmar a instabilidade própria do universo discursivo, o qual se metamorfoseia "em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência", que é como Bakhtin se refere ao *grotesco*.<sup>2</sup> A intertextualidade, enfim, não deixa de ser um ótimo exemplar desse *grotesco* que, enfatizado por Bakhtin, representa mobilidade e renovação. É o que fez Manuel Bandeira, o estilizador.

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1987, p. 28.