

# FATO DE ESTILO: UMA QUESTÃO EM ABERTO

Paulo Mosânio Teixeira Duarte<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo pretende apresentar criticamente algumas definições usuais de estilo, conforme o livro de Enkvist et alii, *Lingüística e Estilo*. Dividimo-las em dois grupos de definições, num deles listamos definições de cunho metafísico e psicológico; noutra, algumas de caráter mais lingüístico, em se que consideram os seguintes fatores: ênfase; escolha; características individuais; desvio de uma norma; conjunto de características coletivas; e relações entre entidades lingüísticas formuláveis em textos mais extensos que a sentença. Ao final, feito o balanço, concluímos que a concepção riffaterreana é a que melhor satisfaz os requisitos para a existência da Estilística.

## Abstract

This paper aims to present, in a critical way, some usual definitions of style, according to Enkvist's book named *Lingüística e Estilo*. We divide them into two groups. One of them concerns definitions based on metaphysical and psychological grounds; the other one comprehends definitions which take into account the following parameters: emphasis; choice; individual characteristics; deviation related to a norm; set of collective characteristics; and relationships between linguistic entities in texts longer than sentences. Finally, as a conclusion, we recognize that the riffaterrean conception about Stylistics is more operative.

**Palavras - Chave:** Estilo; norma; fala; desvio; escolha; frequência.

## 1. INTRODUÇÃO

Nenhum conceito se presta mais a desacordo que o de estilo, tão diversas são as abordagens que o enfocam. Se intentássemos listar e historiar todos os conceitos a ele

concernentes, deparar-nos-íamos, sem dúvida, com um sem-número de conceituações. Isto sem mencionar toda uma série de fundamentos e arcabouços teóricos que teríamos de explicitar. 'Uma discussão da palavra estilo', disse John Middleton Murry, 'se fosse intentada com uma fração de rigor de uma investigação científica, cobriria inevitavelmente toda a estética literária e a teoria da crítica. Seis livros não bastariam para a tentativa, muito menos bastariam seis conferências' (apud Enkvist et alii, 1974: 24).

Obviamente, para fazermos uma cobertura ainda mais ampla dos conceitos atinentes a estilo, teríamos de remontar à velha retórica, ancestral da moderna estilística, conforme Guiraud 'uma arte da expressão literária e uma norma, um instrumento crítico para a apreciação dos estilos individuais da arte dos grandes escritores' (1970: 9). As questões referentes ao que seria Arte de Escrever, aos Gêneros (estes hauridos da Poética de Aristóteles e da Arte Poética de Horácio), aos Estilos (os **styli humilis, mediocris, gravis**), às Figuras e à Composição teriam de ser devidamente correlacionadas, pesadas e analisadas para que tivéssemos uma visão das contribuições dos antigos estudos retóricos, as quais sobreviveram à Idade Média e aos séculos clássicos.

A Retórica, de fato, merece séria reflexão não apenas porque nos lega uma concepção de linguagem, uma visão de literatura, uma filosofia, herança da nossa tradição greco-romana, mas também porque, segundo ajuizamento de Guiraud, 'de todas as disciplinas antigas é a que melhor merece o nome de ciência, pois a amplidão das observações, a sutileza da análise, a precisão das definições, o rigor das classificações constituem um estudo sistemático dos recursos da linguagem, cujo equivalente não se encontra em qualquer dos conhecimentos daquela época' (op. cit.: 35-6).

Eclipsada pelo Romantismo, que lançou no ocaso os valores universais e permanentes, as idéias de pré-existência eterna e exterior dos seres e coisas aos indivíduos, a Retórica, contudo, merece reflexão isenta e despojada. Sem isto,

<sup>1</sup> Professor Doutor em Lingüística e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará.

nós homens modernos e descrentes de cânones que somos, relativistas e até cépticos, não poderemos entrar nas acepções da referida ciência e na **Weltanschauung** que a ela subjaz.

Não foi por acaso que Dubois e outros (1974), revalorizando a contribuição de parte dos estudos retóricos, deram-lhes um tratamento à luz de dados teóricos da lingüística moderna (as coisas retornam, mas nunca iguais, porém historicamente configuradas). Ofereceu um esquema bastante coerente das metáboles.

Não obstante sua inegável importância, não comentaremos, neste trabalho, as contribuições da Retórica para a compreensão de estilo. Julgamos apenas conveniente fazermos a devida ressalva sobre ela, porque os ocidentais somos depositários da tradição greco-romana, tão arduamente construída. Nosso intento é fazermos apenas algumas breves incursões em algumas definições de estilo. Como não podemos, no momento, aplicar a fração de rigor de uma investigação científica sugerida por John Middleton Murry, restringiremos bastante o escopo de nosso trabalho. Pretendemos aqui, tomando como ponto de partida o *Lingüística e Estilo* de Enkvist et alii, extrair as definições de estilo. Limitar-nos-emos às páginas 23-42 desta obra, oferecendo comentários e críticas que julgamos pertinentes.

Sabemos que, se não fossem dados estes limites, não procederíamos à necessária depuração dos dados. Além de termos que remontar à Retórica, teríamos que passar pela Renascença, época em que a Lingüística, dado o seu caráter filológico, não excluía as questões estilísticas na explicação e análise dos textos. Deveríamos passar pelos séculos XIX e XX, onde o método histórico-comparativista trouxe para seus domínios, questões literárias e ‘estilísticas’. Só para darmos um exemplo deste anexionismo, convém lembrarmos **scholars** como o nosso Serafim da Silva Neto, e Leite de Vasconcelos, entre os portugueses, cujos interesses iam do folclore à história externa, passando pela literatura. Tudo a serviço da Filologia. Tomando como referência a supracitada obra de Enkvist et alii, tentaremos estabelecer os necessários cotejos com dados extraídos de outras. Os autores citados, quando não indicados, estão inseridos no aludido livro.

## 2. AS DEFINIÇÕES DE ESTILO

### 2.1 Limpando o terreno: algumas definições vitandas

A primeira definição de estilo, de natureza metafísica e inoperacional, que parte do ponto de vista do escritor, encontra-se em Goethe, em ‘Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil’. Nesta obra, o estilo é encarado como um princípio ativo e superior, graças ao qual o autor se afasta de achados fáceis na revelação do seu tema.

O que nos chama de imediato a atenção é a menção de um ‘princípio ativo e superior’, que coloca o escritor em posição um tanto majéstica, um tanto olímpica. Ele é visto como uma espécie de receptáculo, oráculo: graças à atividade deste ‘princípio superior’ na **psyché sui generis** do escritor, há

uma espécie de sin-tonia entre o princípio retrocitado (isto é, uma harmonia, uma sorte de sim-patia) e o íntimo do mesmo escritor. E a marca registrada desta sin-tonia é a posterior individualização, ‘parturição’ do tema, que emerge de sua condição abstrata para sua concreção na forma.

E mais: o estilo transcende a fotografia, a reprodução subserviente. A natureza aí se encontra diante do artista para ser artisticizada, ‘estilizada’. O artista, como ‘criador’ do já criado, como ser especial, além de repelir uma imitação servil da natureza, precisa superar o modo fácil, direto e plano que o conduz à expressão.

Criar literalmente implica empatia do artista com seu tema, escolha, mas escolha penosa, penetração do mesmo na forma interior do tema, para exteriorizá-lo, e proceder à busca de harmonia entre o tema **in abstracto** e sua subseqüente revelação.

Fica-nos, porém, um tanto difícil operacionalizar a aludida definição de Goethe, sem o amplo contexto da obra em que ela se situa e sem outra interpretação que nos sirva de cotejo. A nós, em particular, parece válida a focalização de tal princípio superior e ativo, merecendo, pois, crédito a saliência que Goethe atribui a ele. Acreditamos na atuação deste princípio, que conjugaria complexas condições psicossomáticas, estados e dinâmica mentais bastante complicados, tudo isto resultando num vago e amplo ponto de confluência chamado dom. Nada, porém, sabemos, que não seja movediço, sobre as variáveis que configurariam um dom.

Há literatos, cujo trabalho lúcido e planejado pode nos fazer desmitificar e desmistificar aspectos metafísicos subjacentes à criação literária. Edgar Poe, por exemplo, planejou “arquiteturalmente” o seu monumental **The Raven** e Baudelaire seguiu as diretrizes de Poe. Contudo, uma questão maior nos assalta: quantos poderiam planejar artisticamente como um Poe, um Baudelaire, um Fernando Pessoa? Quantos dariam a lume criações que seriam tidas por artísticas? Há um grande mistério (perdoem-nos os materialistas que veriam nisto tudo que digo a velha metafísica idealista) e ninguém mais do que Machado de Assis nos sugeriu simbolista e enigmáticamente o véu que recobre a criação poética em sua forma abstrata e irrevelada.

Trata-se de um primoroso conto chamado ‘Cantiga de Esponsais’, que narra a história de Romão Pires, viúvo, cujo mister era reger a orquestra das missas na igreja do Carmo. Todos se compraziam em assistir a sua regência, graças ao seu entusiasmo e à sua vibração.

Tudo porém que regia era música dos outros e não a dele, a que pudesse deixar impressa uma marca, a marca artística, individual de Romão Pires. Urgia que ele próprio desse forma a seu canto.

Decide, então, continuar um canto esponsalício que havia idealizado nos tempos de casado. Retoma o canto que interrompera ‘e rematava em um certo lá’ (Machado de Assis, OC: 388). Prossegue-o sentando-se ao cravo e... nada de inspiração. Antes, entretanto, ‘pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dous casadinhos de oito dias, debru-

çados, com os braços por cima dos ombros e duas mãos presas' (op. cit.: 388).

No torturante afã de exteriorizar conteúdos, cansava-se, cansava-se... Eis que os 'dous casadinhos agora se miravam em vez de olhar para baixo' (p. 388). Até que em um certo momento 'a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada nem sabida da qual cousa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurava durante anos, sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça e à noite expirou' (pp. 389-390).

É um conto cheio de enigmas. Admite, a nosso ver, leituras que de modo algum se excluem. Uma das leituras é: o conflito entre o mundo de arte, nebuloso e mental de Romão Pires e a incapacidade de exprimir em forma todo este universo artístico. Atentemos para estas frases do próprio narrador: 'Ah! se mestre Romão pudesse, seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação entre os homens. Romão era destas; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.' (p. 387)

Faltava ao mestre Romão a capacidade de transcender a forma interior de seu tema, ainda poesia, para revelá-la. Era este em grande parte seu drama.

Drummond, magnífica e poeticamente, sugere a penetração no universo interior, que cabe ao artista externar, o que não é fácil mister:

*Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas antes de escreve-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra e seu poder de silêncio.*

*Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.*

*Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhes deres:  
Trouxeste a chave?*

A investigação do estilo não pode, entretanto, adentrar-se no 'princípio ativo e superior' de Goethe sem que resultem túneis e labirintos. Infelizmente, o único caminho que nos resta, ainda que simulacro das idéias e planos prévios, em estado de dicionário, é a expressão.

Há um desiderato mais exequível: a investigação das características intratextuais, feitas com objetividade. E isto, para nós, é o grande problema em análise estilística. Nossa preocupação procede, pois, na prática, em sala de aula, ou em muitas discussões sobre textos, em diversas obras, o que verificamos é o caos. Mesclam-se dados gramaticais, filológicos, literários, etimológicos etc, etc, tudo sob o rótulo de Estilística.

Não queremos dizer, em absoluto, que é sempre fácil delimitar fronteiras. Fronteiras, afinal, decorrem de nossos cortes e métodos reducionistas. Há casos em que, por exemplo, Semântica e Estilística, Morfologia e Estilística interferem uma no domínio da outra. Nada impede, porém, que delimitemos o escopo da Estilística e as interferências, neste caso, viriam, por acréscimo.

Há casos, porém, em que a mistura de disciplinas, a interdisciplinaridade resulta caótica. Consultamos, no livro de Monteiro (1991), um capítulo intitulado 'Alguns Problemas do Significado'. Deste capítulo consta um estudo breve sobre polissemia cujas implicações no domínio da estilística não podemos compreender. Apenas tenta definir o retrocitado fenômeno e descrevê-lo. Encontramos um outro item chamado hiponímia e sua relações com outro chamado hiperonímia. Tais assuntos, ao que nos consta, são abordados em Semântica e não entendemos, pelo menos não nos ficaram claras, as implicações de todos estes conceitos na Estilística.

A Estilística tem sido tratada por muitos autores como uma espécie de depósito onde se joga tudo que fica à margem do gramatical. É o que depreendemos das leituras de Lapa (1977). Verifiquemos o capítulo XII, que trata da concordância. Entendemos a intenção do autor, até certo ponto louvável, de explicar os fatores psicológicos e enfáticos da concordância e de expurgar as gramatiquices e o tratamento meramente lógico-formal do assunto. Estas virtudes à parte, não entendemos por que fenômenos de concordância com o mais próximo ou concordância do verbo com outro elemento que não o núcleo do sintagma nominal, deva constar numa investigação do estilo de um texto. O que Lapa arrola são modalidades de concordância onde interferem fatores semântico-discursivos ou mesmo gramaticais.

Um fator importante na investigação textual é a cautela com minúcias, o que pode sobrecarregar a análise e trazer para seu bojo dados não-pertinentes. Delimitar o que é fato de estilo é tarefa primordial do investigador. Nada obsta, repetimos, que se valha de aspectos gramaticais ou semânticos contanto que convirjam para o que estabeleceu como estilo.

Gramáticas do ensino elementar, como a de Cegalla (1983), incluem em capítulo que chamam de Estilística o estudo das Figuras, no caminho trilhado pela velha Retórica. Até

que ponto o que chamamos zeugma ou eclipse pode ter expressividade? E os famosos casos de silepse de gênero, número e pessoa? Não podemos negar como metonímia a passagem da condição dinâmica à condição estática por parte de muitos nomes (ex: construção: ato de construir → construção: prédio), pois é o trânsito da causa para o efeito ou resultado. Mas isto é fato de estilo ou de dinâmica léxica?

Um livro bastante prático, de Tavares (1984), cataloga ao longo de 55 páginas, uma série de figuras e tropos. Algumas são de reconhecimento difícil, em virtude de se distinguirem de outras por detalhes sibilinos. Somos do parecer de Monteiro:

Grande parte do descrédito da retórica tradicional se deve ao acúmulo de figuras inventariadas, muitas delas tão semelhantes que as diferenciações parecem sibilinas e desnecessárias. (1991: 27)

Ao que acrescenta na mesma página:

Por outro lado, na maioria das vezes, não se vai além da pura identificação, o que nada representa em termos de análise estilística. É inócuo reconhecer uma figura, se não se descobre o seu potencial expressivo.

Quem admite que o estudo do estilo diz respeito à expressividade, não obstante um mundo de dificuldades e problemas que decorrem da delimitação do lexema **expressividade**, pode ver no exame das figuras e tropos um rico manancial. Porém, se vistos como meros ornatos e meras entidades a serem localizadas e denominadas, nada temos a lucrar.

Alguns professores que ministram em sala de aula o que chamam de estilística, seguindo os ensinamentos de gramáticas tradicionais, como a de Cegalla (1983: 410-12), falam de ‘vícios de linguagem’ em oposição às qualidades da ‘boa linguagem’. Tavares (1984: 385-88) chama tais qualidades de Estilo Gramatical. Pertencem ao domínio deste estilo a correção, a clareza, a concisão, a harmonia e a propriedade. Monteiro (1991) aceita a sugestão de Tavares e incorpora esses fatores às ‘virtudes do estilo’. Embora Monteiro afirme não se tratar de gramatiquices, corremos um sério risco: de incorrerem em outro prescritivismo, ao nos utilizarmos de modelos literários para que os alunos apreciem e imitem. Aquelas ‘virtudes’, ensinadas pelos que ministram por aí afora aulas de redação, podem até ser em parte, com teoria e prática **pari passu**, usadas como bom veículo de ordenação do pensamento. Certo, mas o que têm tais virtudes a ver necessariamente com estilo? A ambigüidade não pode ser estilisticamente explorada? Cremos que coexistem, em todos os autores citados neste parágrafo, uma confusão entre estilo como norma do bem redigir referencialmente e estilo como expressão literária.

Não basta, pois, falarmos de características textuais, julgando que, com isto, estamos sendo objetivos e temos alguma vantagem sobre métodos impressionistas, subjetivos ou metafísicos. Convém definir que características seri-

am estas, de modo que cortemos operacionalmente, no interior do **continuum** do conhecimento, o que poderíamos chamar fato de estilo, para não trazermos à baila inútil sobrecarga de fatos gramaticais e até filológicos na abordagem estilístico-textual. Deste modo, a inoperacionalidade expulsa pela porta, volta triunfalmente pela janela.

Passemos agora a uma outra concepção de estilo, que o relaciona com as impressões do leitor. Impressões são em sua fonte aspectos intangíveis de nossa experiência e vivências registradas em nível psíquico. Como tal, não temos acesso direto a elas. É preciso, portanto, contornar este primeiro grande obstáculo, para que nossas análises não se percam em subjetividades e vaguezas.

Do mero impressionismo bruto, surgem adjetivos vagos e genéricos com referência ao estilo: retorcido, clássico, tenso, requintado etc. ‘Elas’ (isto é, as impressões) ‘são extremamente comuns na maior parte das obras de crítica e história literária que caracterizam estilos individuais ou de grupo’, afirma Enkvist e outros (1974: 25). Ou nos dizeres de Bonet (1969: 110): ‘A velha crítica, segundo tentamos demonstrar no capítulo liminar, além de dogmática era hedonista: apoiava-se no agrada-me ou não me agrada’.

Riffaterre a este respeito assevera:

*Infelizmente o gosto muda e cada leitor tem seus preconceitos. Nosso problema é transformar uma reação ao estilo, fundamentalmente subjetiva, num instrumento objetivo de análise, para encontrar as constantes (potencialidades codificadas) por detrás da variedade dos julgamentos, para transformar enfim julgamentos de valor em julgamentos de existência. De que modo? Negligenciando por completo o conteúdo do julgamento de valor para tratá-lo como um simples sinal. (1973: 42)*

É notoriamente positivista a postura de Riffaterre. Viando à objetividade na condução dos estudos estilísticos, o autor introduz a noção de arquiteitor que substitui uma anterior, a de leitor médio. A referida noção cobre um conjunto de leitores (informantes, críticos literários, traduções, citações de dicionários).

Elia (1978: 98) estabelece certo cotejo entre as propostas de Riffaterre e o método estilístico de Spitzer. Este, pondo-se na condição de leitor, deixava-se tocar por um dado traço estilístico. Porém, não parava aí: buscava correlacioná-lo com os demais traços de estilo que o haviam provocado, à procura de um étimo comum. Neste ponto, Riffaterre via os riscos de subjetivismo. Além do mais, o ‘método’ spitzeriano incorria, segundo o autor da **Estilística Estrutural**, em prejuízo e mutilação dos detalhes restantes.

Riffaterre estabelece certa simetria entre a obra literária e qualquer outra mensagem corrente. Uma e outra são mensagens, processos comunicativos. E como tal, enfeixa os seguintes elementos: o emissor, o receptor, codificação da mensagem por parte do primeiro e decodificação da mesma por parte do segundo.

A mensagem veiculada pela obra literária envolve, entretanto, maior complexidade. Implica a utilização de processos bastante eficazes e, por assim dizer, vicários, uma vez que não dispõe de meios lingüísticos e extralingüísticos empregados na comunicação oral. O autor da obra literária vê-se impossibilitado de acomodar-se às reações dos leitores. Destaque-se que o escritor propicia ao leitor também uma forma de decodificar a mensagem juntamente com sua própria atitude perante a mesma.

Devemos, pois, tomar como ponto de partida a percepção do receptor sobre os fenômenos estilísticos, visíveis o suficiente para que sejam apreendidos. Conforme já dissemos, para assegurar a objetividade analítica e exorcizar o fantasma do impressionismo e do subjetivismo, Riffaterre vale-se de um construto teórico, o de arquiteitor. Excogita juízos de valor e atém-se tão somente aos estímulos que os suscitam, como ponto de partida.

Elia (op. cit.: 99) julga a noção de arquiteitor um tanto precária: ele não compreende como a objetividade possa nascer de uma soma de subjetividades ou, se preferirem, de uma interpretação das subjetividades. Julga procedente e salutar a introdução de novo conceito, que possa fazer correções ao de arquiteitor: o de contexto estilístico, o que endossamos.

Gostaríamos apenas de deixar já consignada a nossa predileção pelo método riffaterreano, que, a nosso ver, guardadas as limitações inerentes a qualquer método, reducionista por natureza, confere à Estilística um rigor incomum numa área de conhecimento onde costuma existir fluidez e imprecisão.

Outra concepção de estilo identifica-o com uma disposição da existência, uma maneira de ser. Tal concepção coloca o estilo como algo intangível, que caracteriza abstrata, una e globalmente o indivíduo. Como tal, o estilo é inapreensível, etéreo. É assim que é concebido por Henri Morier em 'La Psychologie des styles'. (apud Enkvist e outros: 25). Estilo e pensamento se confundem.

Resta chamar atenção para uma última concepção de estilo que o apreende como um toque, um certo processo atrativo ou hipnótico. O estilo é o que impressiona, 'implica dizer a coisa certa da maneira mais eficaz', como interpretam Enkvist e outros (op. cit.: 26). Comungam desta concepção de estilo autores como Kenneth Burke e Sir Arthur Quiller-Couch. Nem é preciso comentar o teor inoperante da referida concepção, pois não nos mostra como traduzir em palavras o que é hipnótico no texto.

## 2.2. Outras definições de estilo

Seguindo o itinerário do nosso livro básico, faremos abaixo e, em separado, abordagem crítico-analítica de mais seis concepções de estilo, a saber, estilo:

- a) como um processo aditivo, como espécie de adorno em volta do núcleo intelectual do pensamento;
- b) como escolha entre expressões alternativas;

- c) como conjunto de características individuais;
- d) como desvios de uma norma;
- e) como conjunto de características coletivas;
- f) como aquelas relações entre entidades lingüísticas que sejam formuláveis em termos de textos mais extensos que a sentença.

### 2.2.1. O estilo como processo aditivo

O estilo é visto como um acréscimo ao pensamento, de modo que este possa produzir o efeito completo que por si mesmo não poderia atingir. Subjacente a tal concepção de estilo, há uma dicotomia: intelecto/emoção. Periférico ao pensamento, como um halo a envolvê-lo, o estilo cria, através de circunstâncias calculadas, condições favoráveis ao efeito que se deseja obter. Estilo não é, pois, definido em termos de beleza que possa gerar, mas em termos de eficácia, quando devidamente engrenado ao núcleo intelectual.

Stendhal concebia, deste modo supra, a função do estilo. E Kenneth Burke, no mesmo caminho de Stendhal, considerava poder distinguir obras eloqüentes de não eloqüentes conforme a presença ou não de uma adição estilística.

É muito difícil caracterizarmos uma obra segundo os critérios de Stendhal sem que caiamos no arbitrário e no pessoal. Adjetivar como eloqüente/não eloqüente uma dada obra pressupõe um grande refinamento de método e técnica, para que, pelo menos, sejamos coerentes com algum ponto de partida.

Paul Goodman em 'The Structure of Literature', assume uma visão muito pessoal de estilo, tão complexa quanto inoperacional. Ele afirma que escritores medíocres em escritos não-literários, jamais entram em contacto com sua fala. O que é exatamente isto: entrar em contacto com a fala? Quais são os indícios objetivos, textuais, palpáveis deste desencontro do autor com a sua fala?

Um autor como De Quincey, retomando a distinção entre Lógica e Retórica, separa o estilo, como halo exterior, de núcleo intelectual. Embora a concepção quinceyana tenha vantagens sobre a precedente de Goodman, devido à sua explicitude, ela padece de alguns defeitos. Como distinguir no texto, como entidade revelada e concreta, o pessoalmente original, em estado puro, de acréscimos estilísticos? Como distinguir enunciados com estilo dos sem estilo, sem cair no arbitrário, no subjetivo?

Autor que merece destaque é Bally (1951), que quis imprimir à Estilística, da qual é considerado fundador, as marcas do pensamento saussureano. Imbuído da concepção estruturalista do mestre, Bally atribui à Estilística a tarefa de detectar os caracteres efetivos de uma dada língua, a fim de construir o sistema expressivo desta língua. Ele distinguia a possibilidade de existir uma Estilística Interna, que enfoca os meios expressivos de um dado sistema lingüístico e uma Estilística Externa, cujo objetivo é comparar diversos sistemas expressivos de várias línguas.

A Estilística de Bally é da **langue**, não da **parole**. Excluía de seu bojo a criação literária, porque esta usaria, ao ver

do mesmo Bally, a língua para fins estéticos e com certa interacionalidade. Separava-se assim o estilo da estilística.

Muitos anos já se passaram desde a publicação do **Traité de Stylistique Française**. Sem desejarmos negar méritos a Bally, por seu empreendimento pioneiro, parece-nos que hoje a sua concepção de estilística está superada, pelo menos em parte.

Primeiro: como delimitar no sistema total da língua os fatos expressivos? Ou não é possível fazê-lo? Receamos a proliferação de minúcias, que pode levar a uma ‘semiose’ ilimitada dos meios expressivos, sem um fio condutor. Há numerosos fatos expressivos no vocabulário, na sintaxe, na morfologia e na fonologia de um dado idioma. O campo é deveras vasto. Pela ausência de um fio condutor, já que a Estilística ballyana se define por negação, como complemento da lingüística saussurreana, os riscos de detalhismos são grandes. Consulte-se a obra de Monteiro (1991), capítulos 3 e 7, e verificar-se-á a imprecisão nas fronteiras entre sintaxe e estilística, semântica e estilística. Examine-se também a obra de Martins (1989), especialmente o capítulo referente à estilística sintática, para constatar-se que muitos fenômenos aludidos, como a elipse, não têm nada de estilístico.

Segundo: como proceder à necessária depuração dos fatos de modo que possamos separar uma grau zero ou caráter representativo da língua de aspectos expressivos?

Terceiro: há meios expressivos, que evocam a origem de uma palavra ou meio social ou regional a que elas pertencem (arcaísmos, regionalismos, gírias). Sem o devido cuidado, podemos estar fazendo sociolingüística em vez de estilística.

Às três críticas acima, acrescentemos uma quarta, de Coseriu:

*Esta pretensão constitui o equívoco fundamental da concepção lingüística de Bally: a expressividade de uma forma é medida em relação a uma finalidade expressiva concreta, e não há razão para afirmar que o modo lingüístico que expressa adequadamente indiferença ou segurança seja ‘menos expressivo’ que outro, que expressa - também de maneira adequada - desejo, temor, insegurança, etc. É o mesmo vício original da chamada ‘estilística da língua’ que inutilmente tenta delimitar seu objeto, em relação ao objeto da gramática, no plano da língua abstrata. Não existe um domínio ‘estilístico’ (ou ‘expressivo’) no ‘âmbito da língua’: do ponto de vista ‘expressivo’ todos os modos lingüísticos têm ‘valor expressivo’; e do ponto de vista erroneamente chamado ‘lógico’, todos têm ‘valor lógico’. A Crítica da razão pura e a Fenomenologia do Espírito são também obras literariamente realizadas porque a sua forma de expressão corresponde, mesmo em sentido ‘subjetivo’, a sua finalidade expressiva, e não seriam se apresentassem, por exemplo, o estilo do romance policial. Em troca, uma história da filosofia, como a de B. Russell, incomoda - entre outras coisas mais graves - também pelo*

*seu estilo conservador e periodístico. (1979: 145).*

Há autores que pendem, entre nós, para a Estilística no sentido que Bally lhe deu, como ciência dos meios expressivos de uma língua. Um deles é Camara Jr. (1978). Mas Camara se afasta enormemente do discípulo de Saussure, ao adotar em sua tríplice divisão da Estilística: Fônica, Léxica e Sintática, exemplos literários.

À página 25 de sua obra, Camara afirma:

*Apenas cabe ressaltar que num poeta, da mesma sorte que em Platão ou Confúcio no âmbito da linguagem representativa, os traços mais típicos e mais nítidos, pois os processos estilísticos se acham a serviço de uma psique mais rica e especialmente educada para os objetivos de exteriorizar-se.*

Às páginas 12-13, admite a possibilidade de cada personalidade trabalhar a língua, de modo que daí resulte sistematização individual. O estilo seria, pois, resultante da sistematização individual das possibilidades do esquema lingüístico. Por que, pois, ‘a conceituação nos moldes de Bally é que vai ao cume do assunto?’ (p. 22)

Macambira (1987), estudando apenas a Fonostilística se vale das sugestões do Círculo de Praga ao abordar os sons da língua sob os aspectos acústicos expressivos. Vale-se parcialmente das propostas de Bally, ao admitir a possibilidade de uma Estilística (da língua), mas dele se afasta ao introduzir uma grande parte de exemplos literários. Reconhece também uma Estilística Ética e uma Estilística Eto-êmica.

Nós particularmente reconhecemos o grande risco de análises impressionistas e bem pouco científicas nas abordagens estilísticas, como a de Macambira. Vejam-se os exemplos que ele oferece como portadores de expressividade. Em **Fortaleza, linguarudo**, a inserção de **-al-** e **-ar-** entre **-eza** e **-udo** respectivamente encomprariam os vocábulos retro, realçando-lhes o sentido. Uma formação parassintética como **engordar** seria menos longa que **emagrecer** por causa do sentido!

## 2.2.2. O estilo como escolha

Cleanth Brook e Robert Penn Warren definem estilo, em seu livro **Understanding Fiction** como seleção e ordenação da linguagem. Todavia, com base nos argumentos de Enkvist e outros, podemos dizer que um dos inconvenientes desta definição é a ênfase indesejável nos processos mentais do escritor. Afinal de contas, só o texto é diretamente acessível e nele a seleção já é fato consumado. E se seleção é mera escolha, por impossibilidade de usar todos os recursos lingüísticos, o uso do termo é banal e desnecessário. Se em vez de dizermos ‘a casa pegou fogo’, dissermos ‘a casa incendiou’, que há de estilístico nisto? Que há senão a atuação no sintagma de elementos predicadores possíveis no paradigma? Ora, mas isto ainda é fato lingüístico, gramatical. Há, por certo, escolhas estilísticas, porém há possibilidades triviais de escolha e possibilidades que diferem por matizes

sutis de significado. Revelar as sutilezas que opõem as diversas alternativas é, muitas vezes, uma tarefa custosa e pouco operacional.

Estamos, pois, de pleno acordo com Elia (1978: 66), quando afirma que ‘a verdade é que nem sempre a escolha faz o estilo, ao passo que pode haver estilo num emprego feliz de forma sem paralelo no repositório idiomático’ O referido autor, seguindo as lições de Dámaso Alonso, não julga a escolha como critério específico do fato estilístico.

Se a solução, entretanto, corresponde a características presentes no texto, podemos analisá-lo mais direto, sem que precisemos adentrar nos processos mentais do escritor ou tenhamos que opor em aberto construções possíveis a construções realizadas. Mesmo assim, resta-nos saber que características devemos selecionar para que não confundamos as considerações gramaticais com as estilísticas.

A identificação do processo de escolha com o fato estilístico ainda persiste. Lapa (1977: 216-36) utiliza-o ao estudar a concordância verbal, e Melo (1976: 121-209) também faz emprego dele ao tentar abordar a sintaxe de uma perspectiva estilística. O fato de estilo decorre de seleção e organização. A adoção do processo de escolha entre alternativas para a posterior utilização de uma delas se torna patente quando o último autor enfoca nos capítulos XIX, XX e XXI aspectos de regência, concordância e de ordenação de palavras, respectivamente. Isto decorre da distinção que se faz entre os domínios da Gramática e da Estilística: a primeira estudaria as normas obrigatórias e a segunda, as normas facultativas. Neste espírito, Melo se filia à doutrina de Marouzeau e Devoto.

Monteiro (1991: 47-78) também adota o critério da escolha. Temos a impressão de ver no fato estilístico um campo perigosamente aberto, já que o autor não efetuou nenhuma prévia demarcação teórica para fundamentar uma suposta análise estilística. Susposta sim, pois, se há uma norma capaz de reger a escolha, por que esta escolha tem cunho estilístico? Que há de estilístico em elipsar a preposição junto a adjuntos adverbiais ou adotar uma das regências de um verbo de dupla regência?

Para encerrarmos toda esta discussão, que nos levaria demasiado longe, acrescentaríamos que, nos molde amplos e frouxos com que a questão da escolha foi posta, ainda estamos em terreno nitidamente gramatical. O fato estilístico, ainda não ganha dimensões próprias capazes de consolidar uma ciência, porque lhe falta algo básico para a construção de qualquer ciência: autonomia. Resultado: como a Estilística fica a reboque da Gramática e assume espectro tão amplo, não saberíamos como iniciar e terminar satisfatoriamente uma análise estilística.

### 2.2.3. O estilo como conjunto de características individuais

O estilo, assim enfocado, constitui-se elemento da **parole**. Consiste na linguagem pessoal, idiossincrática, por oposição à linguagem de todos.

Algumas indagações, contudo, não nos escapam. Como podemos separar os traços idiossincráticos de um dado estilo dos outros traços presentes no texto? Quais os traços da **parole** contrastivos com os traços da **langue**? Afinal de contas, o sistema não é algo feito, acabado, mero produto:

*é sistema de possibilidades, de coordenadas que indicam caminhos abertos e caminhos fechados: pode ser considerado como conjunto de ‘imposições’, mas também, e talvez melhor, como conjunto de liberdades, pois que admite infinitas realizações e só exige que não se afetem as condições funcionais do instrumento lingüístico: mais que ‘imperativa’, sua índole é consultiva. (1978: 74).*

Coseriu afirma o supra-exposto, com o objetivo de rever a dicotomia língua/fala, de Saussure, e propor uma divisão tripartite, mais próxima da realidade lingüística: sistema/norma/falar concreto.

Coseriu aponta as insuficiências da dicotomia saussureana e insiste que a **norma** é uma noção pertinente e necessária. Ela é a realização coletiva do sistema, que contém o próprio sistema e, ademais, os elementos funcionalmente não-pertinentes numa comunidade, enquanto a fala, sendo realização individual-concreta da norma, engloba a própria norma e a originalidade expressiva dos falantes. A norma age, pois, como limitadora da liberdade expressiva do indivíduo.

Admitindo, portanto, como válida e lúcida a proposta coseriana, resta-nos, pois, buscar os rasgos individuais que configurem propriamente **parole** e os que configuram estilo, se não acabamos por sobrepor os dois conceitos retro. Em suma, admitindo então um fato estilístico, convém detectarmos aspectos essenciais que, delimitados, sejam capazes de indicar em que um falante foi original e expressivo.

Coseriu tem razão ao afirmar que o falante é expressivo na medida em que aplica com originalidade o sistema:

*Em sua atividade lingüística, o indivíduo conhece ou não conhece a norma e tem maior ou menor consciência do sistema. Ao não conhecer a norma, orienta-se pelo sistema, podendo estar ou não de acordo com a norma (criação analógica); conhecendo-a pode repeti-la dentro de limites mais ou menos modestos de expressividade ou rechaçá-la deliberadamente e ultrapassá-la, aproveitando as possibilidades que o sistema põe à sua disposição. Os grandes criadores de língua como Dante, Quevedo, Cervantes, Gôngora, Shakespeare, Pusbkin rompem conscientemente a norma (que é algo como o ‘gosto da época’ na arte) e, sobretudo, realizam no grau mais alto as possibilidades do sistema: não é um paradoxo, nem uma frase feita, dizer que um grande poeta ‘utilizou todas as possibilidades que a língua lhe oferecia’. (1978: 74).*

Neste sentido, podemos repetir com Humboldt e Croce que, na realidade, não aprendemos uma língua, mas, sim, aprendemos a criar numa língua, isto é, aprendemos as normas que guiam a criação numa língua, aprendemos a conhecer as diretrizes, as setas indicadoras do sistema e os elementos que o sistema nos proporciona como moldes para nossa expressão inédita.

Com o supra-asseverado queremos implicar o seguinte: só por mera concessão, falamos numa língua de Dante ou de Camões, porque como usuários privilegiados souberam fazer uso inteligente das possibilidades do sistema. Mesmo admitindo tal concepção de estilo, enfatizamos que, pelo menos virtualmente, **in abstracto**, equivale à noção de fala. Percamos, todavia, a ilusão de ser uma fala cujas premissas não estão contempladas no sistema da língua. Um problema: dentre as realizações individuais, o que selecionar para ser fato estilístico, de modo que não se confunda com fatos gramaticais ou lexicais, simplesmente. Acrescentemos que se impõe a atribuição de valor semântico às constatações apuradas.

#### 2.2.4. O estilo como desvio de uma norma

Haveria, segundo esta concepção, um ‘estado neutro’ da língua, ‘enunciados estilisticamente neutros’ ou uma espécie de grau zero do estilo. O traço estilístico corresponderia a uma distanciação em relação ao uso ‘normal’. Convém, todavia, que façamos alguns devidos reparos.

Em primeiro lugar, é necessário especificarmos bem o que entendemos por norma e desvio, de modo que consigamos superar circularidades na explicitação de um e outro conceito. Em outras palavras: ao conceituarmos desvio, devemos fazê-lo de tal modo que não o identifiquemos a partir de uma norma da mesma maneira que identificamos esta a partir de um desvio. Ambos os conceitos devem ser precisados concreta e operacionalmente.

Por outro lado, não pensemos que o problema estará resolvido ao tomarmos como norma ou referencial a língua como um todo. É impraticável e teoricamente indesejável uma medida que tenha tão largo escopo.

Para resolver o problema, alguns autores como Bernard Bloch e Charles Osgood apontam o papel das frequências e das análises estatísticas. Haveria, pois, um auxílio interdisciplinar, cabendo ao lingüista indicar ao estatístico que traços devem ser destacados na análise.

Enkvist crê acertados estes passos, acrescentado apenas que a individualidade de um dado texto deve ser medida, não tomando a língua como um todo, mas a parte dela que guarde conexões significativas com a passagem analisada. Acrescentemos: à análise das frequências deve corresponder uma indispensável análise qualitativa.

Acreditamos que há outra boa maneira de vermos a questão do desvio. E é aqui que nos valem de Riffaterre, que tentou, a nosso ver, com resultados teóricos melhores que os demais, aplicar um método estrutural às pesquisas e análises estilísticas.

Riffaterre refuta a noção de grau zero e de estilo como reforço ou ênfase. Também exclui o conceito de norma associado ao sistema lingüístico total bem como julgamentos do leitor confinados ao impressionismo e ao subjetivismo. Trata os como um mero sinal para evitar estes riscos. Cria as noções de arquiteitor, a que já aludimos, e anexa-lhe uma noção complementar, a de contexto estilístico, que visa a podar erros provenientes das informações transmitidas pelo arquiteitor.

Como já dissemos, o mestre norte-americano afasta a noção de norma nos moldes a que já nos referimos e substitui pela noção de contexto estilístico, que é ‘um padrão lingüístico rompido por um elemento que é imprevisível e o contraste que resulta dessa interferência e o estímulo lingüístico’, diz ele em seu *Estilística Estrutural* (p. 56). E a unidade estilística passa a ser definida como **contexto mais processo estilístico**.

Em suma, não obstante a redução inerente a qualquer método e as fragilidades daí decorrentes, a *Estilística Estrutural* de Riffaterre, com seu cunho nitidamente sintagmático, abriu novos rumos à pesquisa estilística, condenada por muito tempo ao subjetivismo, ao domínio da gramática e a conceitos inoperantes de norma e escolha, que abrem perigosamente às análises estilísticas um espaço nebuloso demais.

Cumpre destacar que a noção de fato estilístico em Riffaterre, como desvio em relação a um contexto, não deve no levar à obsessão de ‘normalizar’ os textos, que provoque estranhamento no leitor, graças a sua ilegibilidade e opacidade de primeira instância. Esta busca de ‘normalização’ é severamente criticada por Riffaterre (1987), ao criticar Cohen (1974: 105), quando este tentou analisar a anomalia semântica do sintagma **bleus angélus** (ave-marias azuis), em ‘L’azur’ de Mallarmé:

*O erro de Cohen foi de ler **bleus angélus** no sentido que estas palavras teriam fora na língua fora do contexto, enquanto, no poema, o complexo textual basta para substituir a carolice adocicada de **bleus angélus** pela antífrase do sentido comum. A relação semântica está inteiramente dentro do texto. (1987: 27).*

Elia (1978: 100), apesar de alguns senões apresentados à posição um tanto behaviorista de Riffaterre, louva-lhe a maestria com que conduziu a análise do poema ‘Les Chats’, de Baudelaire, decorrente não só do método mas da sólida formação humanística do mestre norte-americano. ‘Nada, portanto, daquela ‘necrópsia’ a que se referiu Alain Hardy, e muito, muito mesmo, da reclamada análise **in vivo**’, como afirma a nosso lingüista patricio, na referida página.

Cabe, por fim, uma breve referência às pesquisas de Dubois e outros (1974), que, redignificando a antiga retórica, propõem um redimensionamento dos vários tipos de metábole à luz da dados teóricos da lingüística moderna.

Distinguem um plano de expressão de um plano do conteúdo, para o primeiro diferenciando metaplasmos de

metataxes e para o segundo, metassememas e metalogismos. Os metaplasmos ocorrem em nível mórfico e as metataxes, em nível sintático. Os metassememas se dão no plano da semântica e os metalogismos, no plano da lógica. São exemplos de metaplasmos: aferese e prótese; de metataxe: anáfora e mesoteleuto; de metassememas: sinédoque e metáfora; de metalogismos: hipérbole, antítese e paradoxo. Eis o esquema da proposta de Dubois e seus co-pesquisadores.

Plano da expressão	{	<b>Metaplasmos (nível da morfologia)</b>
	}	<b>Metataxes (nível da sintaxe)</b>
Plano do conteúdo	{	<b>Metassememas (nível da semântica)</b>
	}	<b>Metalogismos (nível da lógica)</b>

Aí vemos outro modo de conceber os desvios. Apesar de calcada em modelos antigos, vale o esforço de Dubois no sentido de ‘estruturá-los’ e traçar-lhes uma visão coerente. Contudo, não nos escapam algumas observações.

Primeiro: de nada vale identificarmos os desvios propostos pelo grupo de Liège, se não formos capazes de identificarmos matizes expressivos de tais desvios e de superar a pura e simples catalogação. Devemos, portanto, processar toda uma série de associações para irmos além do reconhecimento taxonômico. A título de exemplo, julgamos oportuna a aplicação da proposta de Dubois em Guimarães Rosa onde ocorrem metáboles interessantes e nos poema “Ao Deus KOM UNIK ASSÃO” de Carlos Drummond de Andrade (in Nova Reunião, Vol. 1, 1983: 435), onde se depreendem metaplasmos e, em menor grau, metataxes bastante expressivos. Porém, duvidamos que as metáboles sejam encontradas em qualquer texto, o que limita, e muito, a proposta de Dubois.

Segundo: que fronteiras teóricas estabelecemos entre metassememas e metalogismos. Entre o desvio no nível semântico do daquele no nível lógico? A propósito disto, recorramos a um exemplo de Guimarães Rosa, extraído de Monteiro (1991: 44): ‘Ele não largava o fogo de gelo daquela idéia’. Afirmo lucidamente o linguísta cearense:

*A expressão fogo de gelo é de análise complexa, uma vez que os termos se antitetizam num sentido, mas, num outro plano, assumem valor metafórico. Assim, como será possível dizer que se trata de um metalogismo ou de um metassemema? (op. cit.: 44).*

Dubois (op. cit.: 176) acrescenta que o reconhecimento do metalogismo requer o conhecimento do referente para contradizer a descrição fiel que se poderia atribuir a ele. Mais um complicador: além de não nos responder satisfatoriamente, Dubois ainda acrescenta condições pragmáticas, isto é,

de conhecimento do mundo para a identificação de um metalogismo e introduz o referente, para contrapor a ‘normalidade’ dele oriunda e nele consagrada, ao que a linguagem funda como absurdo.

### 2.2.5. O estilo como conjunto de características coletivas

O estilo pode ser definido, conforme já vimos, como um desvio de uma norma, mas há quem o defina e o caracterize positivamente em termos de norma.

Enkvist et alii (op. cit.: 41) dizem ser possível, a princípio, com base em traços comuns, indicar pontos de convergência entre os diversos autores. Estes traços levariam em conta aspectos intralingüísticos e extralingüísticos.

O supracitado autor afirma a dificuldade inerente a uma definição de estilo nos termos positivos de uma norma. Tentativas nesse sentido têm contido, com frequência, um elemento acentuadamente arbitrário, e conduzem facilmente a afirmativas controversas, por exemplo, negando aos sonetos de Milton o privilégio do estilo.

### 2.2.6. O estilo como relações entre entidades lingüísticas formuláveis em termos de textos mais extensos que a sentença

Archibald Hill, tomando em consideração a distinção feita por Trager entre a microlingüística (que vai do fonema à sentença) e a macrolingüística ou lingüística transfrástica (que transcende o nível da sentença), estabelece que a Estilística trata de todas as relações entre as entidades lingüísticas que sejam exprimíveis ou que possam ser exprimíveis em termos de amplitude maiores do que as que se enquadram dentro dos limites da sentença. No parágrafo seguinte, acrescenta: ‘o estilo de um texto é o conjunto de probabilidades contextuais dos seus itens lingüísticos’ (apud Enkvist et alii: 42).

A definição supra concilia a concepção do estilo como escolha com a análise estatística, que enfoca o estudo de frequências e probabilidades. Enkvist faz, contudo, algumas ressalvas.

Primeiro, salienta que, mesmo na análise fonológica, alguns contrastes podem incluir unidades superiores à sentença. Mas devem ser classificados de estilísticos?

Segundo, destaca que casos de concordância ou seleção entre sentenças têm alcance transfrástico. Contudo, são fatos de área gramatical e não de área estilística.

Por fim, há casos de estilo, segundo ele, enunciáveis nos limites da sentença.

## 3. CONCLUSÃO

Expusemos de modo sucinto as várias concepções de estilo, certos de que o fizemos de maneira extremamente

densa. Fica, todavia, uma visão panorâmica e sistemática das grandes linhas de abordagem do estilo.

Para nós, expostos estes diversos enfoques, fica claro que, para constituir-se como ciência, a Estilística deve e precisa buscar uma visão própria do seu objeto. A consequência desta busca de limites virá por acréscimo: a Estilística ganhará autonomia em vez de ficar a reboque da gramática, dos estudos literário ou da filologia.

Inerente à identificação e caracterização do objeto (o que não exclui a interdisciplinaridade), surge o problema do rigor na apreensão do objeto. A Estilística não pode deixar seu campo perigosamente em aberto para não propiciar impressionismos, subjetivismos, análises que se podem alongar indefinidamente, sem um princípio, um fim ou um fio condutor.

Constatamos também as dificuldades inerentes a cada fator elegido para determinação do estilo. Nem sempre escolha pressupõe uso estilístico e o mesmo se diga quanto à noção de ênfase ou reforço, mesmo porque é difícil determinar um grau zero, um estado neutro.

Podemos acolher os fatores **norma, desvio de uma norma, frequência**, todavia com a cautela a que já fizemos referência no corpo deste texto.

Sem querermos, em absoluto, dar a última palavra em tão complexo domínio, parece-nos que a alternativa mais plausível, é aquela que identifica o estilo com desvio. Não o desvio em relação a uma norma, mas o desvio instaurado em dado contexto.

As noções de Riffaterre, concernentes a contexto, microcontexto e macrocontexto, conexas com a noção de arquiteitor, oferecem, a nosso ver, o melhor na abordagem do estilo. Constituem, é claro, não construtos acabados, mas mecanismos capazes de proceder a uma análise estilística autônoma e mais rigorosa que aquelas que deixam noções importantes demasiado amplas e frouxas. Fica, porém, o problema: é capaz de dar conta de textos extensos, como um romance, sem redundar em monotonia descritiva ou mesmo de um texto demasiado curto?

## BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. 2º. volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. Paris: Klincksieck, 1951.

BONET, Carmelo M. *Crítica Literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CEGALLA, Domingo Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nacional, 1983.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

COSERIU, Eugênio. *Teoria da Linguagem e Lingüística Geral*. São Paulo: Presença/EDUSP, 1978.

\_\_\_\_\_. *Sincronia, Diacronia e História*. São Paulo: Presença/EDUSP, 1979.

DRUMMOND, Carlos. *Nova Reunião*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: José Olímpio/INL, 1983.

DUBOIS, Jean et alii. *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

ELIA, Silvio. *Orientações da Lingüística Moderna*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

ENKVIST, Nils Erik et alii. *Lingüística e Estilo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1977.

MACAMBIRA, José Reboças. *Fonologia do Português*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1987.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: EDUSP, 1989.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MONTEIRO, José Lemos. *Fundamentos da Estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *A Produção do Texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1984.