

de calar as objeções era desqualificá-los teoricamente. A distinção entre o autor, o texto e o leitor tornou-se frívola em Eco ou em Barthes, até que Fish, magistralmente, descartou-se dos três de uma só vez. Na realidade, o primado do leitor levanta tantos problemas quanto, anteriormente, o do autor e o do texto, e o leva à sua perda. Parece impossível à teoria preservar o equilíbrio entre os elementos da literatura. Como se a prova da prática não fosse mais necessária, a radicalização teórica parece muitas vezes uma fuga para frente, para evitar as dificuldades, que — Fish lembrava — não devem sua existência senão à “comunidade interpretativa” que as faz surgir. Por isso a teoria leva às vezes a pensar na gnose, numa ciência suprema, desprovida de todo objeto empírico.

Uma vez mais, entre as duas teses extremas que têm a seu favor uma certa consistência teórica, mas que são claramente exacerbadas e insustentáveis — a autoridade do autor e do texto permite instituir um discurso objetivo (positivista ou formal) sobre a literatura, e a autoridade do leitor, instituir um discurso subjetivo —, todas as posições medianas parecem frágeis e difíceis de ser defendidas. É sempre mais fácil argumentar a favor de doutrinas desmedidas e, afinal de contas, não deixamos de nos confrontar com a alternativa de Lanson e de Proust. Mas, na prática, vivemos (e lenos) no espaço existente entre os dois. A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo. A situação mediana repugna aos verdadeiros teóricos da literatura. Mas, como dizia Montaigne, na “Apologie de Raymond Sebond” [Apologia de Raymond Sebond]: “É uma grande temeridade perder-vos vós mesmos para perder um outro.”

Quinta noção a ser examinada, depois da *literariedade da intenção*, da *representação* e da *recepção*: a relação do texto com a língua. Foi com o nome de *estilo* que escolhi abordá-la, porque essa palavra pertence ao vocabulário corrente da literatura, ao léxico popular do qual a teoria literária tenta em vão libertar-se. A língua literária, trata-se de um lugar-comum — se caracteriza por seu estilo, em contraste com a língua de todos os dias, que carece de estilo. Entre a língua e a literatura, o estilo figura como um meio termo. Da mesma maneira, entre a lingüística e a crítica, há lugar para o estudo do estilo, isto é, a *estilística*. Foram precisamente essa evidência do estilo e essa validade da estilística que a teoria literária contestou. Mas o estilo, como a literatura, como o autor, como o mundo, como o leitor resistiu a esses ataques.

Como aconteceu com as noções precedentes, apresentarei primeiramente as duas teses extremas: por um lado, o estilo é uma certeza que pertence legitimamente às idéias preconcebidas sobre a literatura, pertence ao senso comum; por outro, o estilo é uma ilusão da qual, como a intenção, como a referência, é imperioso libertar-se. Durante um certo tempo a teoria, sob influência da lingüística, pensou ter acabado com o estilo. Esta noção “pré-teórica”, que ocupara um lugar de destaque desde o fim da retórica, no decorrer do século XIX, parecia ter cedido definitivamente o terreno à descrição lingüística do texto literário. O estilo tornou-se nulo e *persona non grata*, depois de um curto tempo em voga nos estudos literários, e a estilística se contentara em ocupar a regência entre o reino da retórica e o da lingüística. Ora, o estilo hoje renasce das cinzas e passa bem.

Por mais que se decrete a morte do autor, que se denuncie a ilusão referencial, que se critique a ilusão afetiva, ou se

assimilem os desvios estilísticos a diferenças semânticas, o autor, a referência, o leitor, o estilo sobreviverem na opinião geral e vêm à tona logo que os censores relaxam a vigilância, mais ou menos como esses micróbios que julgávamos erradicados para sempre e que voltam para nos lembrar que estão vivos. Não se elimina o estilo por um *fiat*. Assim é melhor procurar defini-lo com justeza. Sem reabilitá-lo tal como era antes, entremos em sintonia com ele e submetamo-lo à crítica.

Darei três exemplos importantes da aparentemente inevitável restauração do estilo, cada vez que ele ameaça desaparecer da paisagem literária. Barthes, em *Le Degré Zéro de l'Écriture* [O Grau Zero da Escritura] (1953) Riffaterre em seus "Critères pour l'Analyse du Style" [Critérios para a Análise do Estilo] (1960), e Nelson Goodman em "Le Statut du Style" [O Estatuto do Estilo] (1975), dentre outros, evidentemente, reabilitaram sucessivamente um ou outro aspecto do estilo, à medida que os lingüistas o demoliam e se apropriavam de seus despojos, de maneira que o estilo, agora pode-se constatar, nunca correu perigo de vida. Mas, percorramos primeiramente os registros do uso dessa palavra.

O ESTILO E TODOS OS SEUS HUMORES

A palavra *estilo* não tem origem em vocabulário especializado. Além disso, ele não é reservado à literatura nem mesmo à língua: "Que estilo! Ele tem estilo!" diz-se de um jogador de tênis ou de um costureiro. A noção de estilo abrange numerosas áreas da atividade humana: a história da arte e a crítica da arte, a sociologia, a antropologia, o esporte, a moda usam e abusam deste termo. É uma desvantagem séria, talvez fatal, para um conceito teórico. Seria preciso limpá-lo, purificá-lo para dele extrair-se um conceito? Ou devemos nos contentar em descrever seu uso comum, de qualquer maneira impossível de banir?

O termo é fundamentalmente ambíguo em seu uso moderno: ele denota ao mesmo tempo a *individualidade* — "O estilo, é o próprio homem", dizia Buffon —, a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como

família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher. O estilo remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade*.

Não é inútil retragar-se rapidamente a história da palavra, para compreender seu destino, e a extensão progressiva de seu registro de emprego, a partir de uma aceção afinal de contas bastante especializada. Segundo Bloch e Wartburg:

Estilo, 1548, no sentido de "maneira de exprimir seu pensamento", de onde se originaram os sentidos modernos, sobretudo falando-se das belas-artes, no século XVII. Empréstimo do latim *stilus*, escrito também *stylus*, de onde vem a ortografia do francês, segundo o grego *stylos* "coluna", por falsa analogia; esta significa propriamente "buril servindo para escrever", sentido tomado de empréstimo mais ou menos em 1380. [...] Tinha sido tomado de empréstimo em mais ou menos 1280, nas formas *stile*, *estile*, no sentido jurídico de "maneira de proceder", de onde "méter", depois, "maneira de combater", no século XV e "maneira de agir" (em geral), ainda usual no século XVII, hoje usado somente em locuções tais como (fazer) mudar de estilo [...] estilística, 1872, foi tomado ao alemão *stylistik* (atestrado desde 1800).

Estas informações são interessantes: em francês, mas também em italiano, *stile*, e em espanhol, *estilo*, o sentido jurídico e geral (antropológico) de "maneira de agir" é mais antigo (século XIII), dando ainda "stylé", "bien et mal stylé", em francês moderno. E o sentido moderno, especializado, limitado ao domínio verbal, e fiel ao latim, é mais recente, datando do Renascimento. Houve, pois, dois empréstimos sucessivos do francês ao latim, o primeiro, no sentido geral de *habitus*, o segundo num sentido restrito à expressão verbal. Em seguida, a história da palavra foi a da reconquista da generalidade de sua aplicação. Resulta daí, como lembra Jean Molino, que os aspectos da noção de estilo, tanto verbal como não verbal, são hoje muito numerosos.¹

O *estilo* é uma *norma*. O valor normativo e prescritivo do estilo é o que lhe está associado tradicionalmente: o "bom estilo" é um modelo a ser imitado, um cânone. Como tal, o estilo é inseparável de um julgamento de valor.

O *estilo* é um *ornamento*. A concepção ornamental do estilo é evidente na retórica, de acordo com a oposição entre

as coisas e as palavras (*res e verba*) ou entre as duas primeiras partes da retórica, relativas às idéias (*inventio* e *dispositio*) e a terceira, relativa à expressão através das palavras (*elocutio*). O estilo (*lexis*) é uma variação contra um fundo comum, efeito, como lembram as metáforas numerosas que jogam com o contraste entre o corpo e a roupa, ou entre a carne e a maquiagem. Daí uma suspeita que plana sobre o estilo: a da bajulação, da hipocrisia, da mentira.

Aristóteles, na *Retórica*² distingue assim o efeito do argumento, e explica a procura do efeito pela imperfeição moral do público. Chega até a manifestar seu desprezo pelo estilo — “os poetas, só dizendo futilidades a seu respeito, pareciam dever ao estilo a glória que adquiriram”³ — seguindo uma tradição bem definida posteriormente.

O estilo é um desvio. A variação estilística, nas mesmas páginas em que Aristóteles o identifica ao efeito e ao ornamento, define-se pelo desvio em relação ao uso corrente: “a substituição de uma palavra por uma outra dá à elocução uma forma mais elevada”⁴. Por um lado, há, pois, a elocução clara, ou baixa, ligada aos termos próprios e, por outro lado, a elocução elegante, jogando com o desvio e com a substituição, que “dá à linguagem uma marca estranha, pois a distância motiva o espanto, e o espanto é uma coisa agradável”⁵.

Esses dois últimos traços do estilo, *ornamento* e *desvio*, são inseparáveis: o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo *desvio* em relação ao uso neutro ou normal da linguagem. Algumas oposições binárias bem conhecidas decorrem da noção de estilo assim compreendida: são “fundo e forma”, “conteúdo e expressão”, “matéria e maneira”. Como princípio de todas essas polaridades está naturalmente o dualismo fundamental linguagem e pensamento. A legitimidade da noção tradicional de estilo depende desse dualismo. O axioma do estilo é, pois, este: *há várias maneiras de dizer a mesma coisa*, maneiras que o estilo distingue. Assim, o estilo, no sentido de ornamento e de desvio pressupõe a *sinonímia*. Em seus *Exercícios de Style*, Raymond Queneau defendeu, em meados do século XX, o estilo como variação sobre um tema: a mesma anedota já repetida noventa e nove vezes em todos os tons possíveis e em todos os estágios da língua francesa. Contestar, desacreditar

o estilo, significa refutar a dualidade da linguagem e do pensamento e rejeitar o princípio semântico da sinonímia. *O estilo é um gênero ou um tipo.* Segundo a antiga retórica, o estilo, enquanto escolha entre meios expressivos, estava ligado à noção de *aptum* ou de “conveniência”; por exemplo, no tratado do estilo de Demétrio, ou ainda na *Retórica* de Aristóteles: “Não basta possuir a matéria de seu discurso, é preciso, além disso, falar como se deve [segundo a necessidade da situação]; é a condição para dar ao discurso uma boa aparência”⁶. O estilo designa a *propriiedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins.

Os tratados de retórica distinguiam tradicionalmente nem mais nem menos três tipos de estilo: o *stilus humilis* (simples), o *stilus mediocris* (moderado), e o *stylus gravis* (elevado ou sublime). Cícero, no *Orator*, associava esses três estilos às três escolhas de eloquência (o asiatismo, que se caracterizava pela abundância ou empolgação, o aticismo, pelo gosto seguro e o gênero ródio, gênero intermediário). Na *Idade Média*, Diomedes identificou esses três estilos aos grandes gêneros, depois Donat, em seu comentário de Virgílio, relacionou-os aos temas das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, isto é, à poesia pastoril, à poesia didática e à epopéia. Essa tipologia dos três tipos de estilo, difundida desde então com o nome de *rota Virgílii*, “roda de Virgílio”, gozou de uma longa estabilidade, de mais de mil anos. Ela corresponde a uma hierarquia (familiar, média, nobre) que engloba o fundo, a expressão e a composição. Montaigne vai transgredi-la deliberadamente escrevendo sobre assuntos “médiores” e eventualmente “sublimes” no estilo “cômico e privado” das letras e da conversação.

Ora, os três tipos de estilo são igualmente conhecidos sob o nome de *genera dicendi*: assim, é a noção de estilo que se acha na origem da noção de gênero, ou, mais exatamente, é através da noção de estilo (e a teoria dos três estilos classifica os discursos e os textos) que as diferenças genéricas foram tratadas por muito tempo. Por isso, quando mencionei o gênero, no Capítulo IV, como modelo de recepção, fiz a observação de que ele poderia também ser abordado a propósito do estilo.

A teoria dos três tipos de estilo além de não excluir uma análise estilística mais detalhada, torna mais precisas as características próprias do estilo de cada um, em particular dos

poetas e oradores considerados como modelos de estilo; mas essas diferenças estilísticas nem por isso são consideradas como expressão de individualidades subjetivas. O estilo é propriedade do discurso; ele tem, pois, a objetividade de um código de expressão. Se ele se particulariza, é que ele é mais ou menos (bem) adaptado, convém mais ou menos à questão. Nesse sentido, o estilo está ligado a uma escala de valores e a uma prescrição. Cícero observava também, no *Orator*, que os três estilos correspondiam aos três objetivos a que o orador se propõe: *probere, delectare e flectere* ("provar", "encantar" e "comover").

O estilo é um sintoma. A associação do estilo ao indivíduo manifestou-se pouco a pouco a partir do século XVII. La Mothe Le Vayer opõe, por exemplo, o estilo individual aos caracteres genéricos; em seguida, Dumarsais e D'Alambert descrevem o estilo como individualização do artista.⁷ A ambigüidade inseparável do termo "estilo", em seu emprego contemporâneo, aparece desde então bem claramente. O estilo tem duas vertentes: ele é *objetivo*, como código de expressão, e *subjetivo*, como reflexo de uma singularidade. Essencialmente equívoca, a palavra designa ao mesmo tempo a diversidade infinita dos indivíduos e a classificação regular das espécies. Segundo a concepção moderna, herdada do romantismo, o estilo está associado ao *gênio*, muito mais que ao *gênero*, e ele se torna objeto de um culto, como em Flaubert, obcecado pelo trabalho do estilo. "O estilo para o escritor tanto quanto a cor para o pintor, é uma questão não de técnica, mas de visão", escreverá Proust, por ocasião da revelação estética de *O Tempo Redescoberto*,⁸ concluindo assim a transição para uma definição do estilo como visão singular, marca do sujeito no discurso. Foi esse sentido que a estilística, nova disciplina do século XIX, herdou do termo, esvaziado após a morte da retórica.

Como traço sintomático, a noção de estilo entrou com todo vigor para o vocabulário das artes plásticas, a partir do fim do século XVIII. Sua enorme importância na crítica da arte e na história da arte está ligada ao problema da atribuição e da autenticidade das obras, cada vez mais fundamental com o desenvolvimento do mercado da arte. O estilo torna-se, então, um valor de mercado; a identificação de um estilo está doravante ligada a uma avaliação mensurável, um preço. Uma obra retirada do catálogo de um pintor, atribuída à escola mais do

que ao mestre, perde quase todo o seu valor, e vice-versa; isso naturalmente não acontece com as obras literárias. Doravante, o estilo não está mais ligado a traços genéricos macroscópicos mas a detalhes microscópicos, a indícios tênues, a traços ínfimos, como o toque de uma pincelada, o contorno de uma unha ou de um lóbulo de orelha, que vão permitir identificar o artista. O estilo liga-se a minúcias que escaparam ao controle do pintor e que o falsário não pensará em reproduzir; o modelo cinegético está novamente na ordem do dia. Segundo o historiador da arte Meyer Schapiro, em seu excelente artigo sobre "La Notion de Style" [A Noção de Estilo] (1953),

para o arqueólogo, o estilo se manifesta num motivo ou num desenho, ou na qualidade da obra de arte que ele capta diretamente e que o ajuda a localizar ou a datar a obra, estabelecendo os elos entre grupos de obras ou entre culturas. O estilo, neste caso, é um traço sintomático, como os caracteres não estéticos de um produto artesanal.⁹

O estilo tornou-se, então, o conceito fundamental da história da arte no decorrer do século XIX, em todos os sentidos do termo e em todos os níveis estéticos. Verificam-se em Heinrich Wölfflin, que opõe o Renascimento ao barroco, como dois estilos ao mesmo tempo históricos e intemporais, duas maneiras de ver independentes do conteúdo. Wölfflin concebia cinco pares de polaridades para definir os estilos opostos do Renascimento e do século XVII barroco, em arquitetura, pintura, escultura e nas artes decorativas: linear/pitresco, forma paralela à superfície/forma oblíqua na profundidade, fechado/aberto, composto/contínuo, claro/relativamente confuso. Ademais, essas oposições lhe permitiam reconhecer não somente o clássico e o barroco dos séculos XVI e XVII, mas detectar a passagem necessária, na maior parte dos períodos da história, de uma variante clássica a uma variante barroca de cada estilo.

Tendo adquirido essa importância na história da arte, a noção de estilo reapareceu nos estudos literários no sentido de detalhe sintomático, sobretudo em Leo Spitzer, cujos estudos de estilo procuram sempre descrever a rede de desvios ínfimos que permitem caracterizar a visão de mundo de um indivíduo, assim como a marca que ele deixou no espírito coletivo. Mas

o estilo como visão, tal como Proust o definia, é também o ponto de partida da crítica da consciência e da crítica temática, que poderiam muito bem ser descritas como estilísticas das profundidades.

O estilo, *enfim*, é uma cultura, no sentido sociológico e antropológico que o alemão (*Kultur*) e o inglês, mais recentemente o francês, deram a essa palavra, para resumir o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade, qualquer que seja a dimensão desta, sua *Welanschauung*, segundo o termo forjado por Schlegelmacher. A cultura corresponde ao que os historiadores chamavam no século XIX de alma de uma nação, ou a raça, no sentido filológico do termo, como unidade da língua e das manifestações simbólicas de um grupo. Tomada de empréstimo à teoria da arte e aplicada ao conjunto de uma cultura, a noção de estilo designa, então, um valor dominante e um princípio de unidade, um "traço familiar", característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas. Schapiro começa seu artigo sobre o estilo nestes termos:

Por "estilo" compreende-se a forma constante — e às vezes, os elementos, as qualidades e a expressão constantes — na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um "estilo de vida" ou do "estilo de uma civilização".¹⁰

A dificuldade aparece imediatamente: o estilo designa uma constante tanto num indivíduo quanto numa civilização. A seqüência do texto revela o humanismo que justifica esta analogia:

O estilo é uma manifestação da cultura como totalidade; é o signo visível de sua unidade. O estilo reflete e projeta a "forma interior" do pensamento e do sentimento coletivos [...]. É nesse sentido que se fala do homem clássico, do homem medieval ou do homem do Renascimento.¹¹

Uma civilização ou uma cultura seria, pois, reconhecida por seu estilo, percebido como um esquema, um modelo global, um motivo dominante. Em *Le Declin de l'Occident*, [O Declínio do Ocidente], Oswald Spengler chegou a caracterizar todo o Ocidente por um traço de estilo:

As catedrais, os relógios, o crédito, o contraponto, o cálculo infinitesimal, a contabilidade e a perspectiva na pintura ilustram a qualidade comum — a tensão em direção ao infinito — que caracteriza a cultura ocidental, considerada no seu conjunto.¹²

Nesta imensa generalização, a vulnerabilidade da noção diante das ofensivas dos linguistas salta aos olhos. Assim, o estilo, no sentido mais amplo, é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade (indivíduo, grupo, período). Descrevendo, analisando um estilo em seu detalhe complicado, o intérprete reconstitui a alma dessa personalidade.

O estilo, pois, está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. Em vez de ser despojada de suas acepções anteriores à medida que adquiriria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de um estilo.

LÍNGUA, ESTILO, ESCRITURA

Depois do desaparecimento da retórica no século XIX, a estilística herdou a questão do estilo: como Bloch e Wartburg observaram, o nome dessa disciplina, tomado de empréstimo ao alemão, surgiu no francês na segunda metade do século XIX. Mas logo surgiram inúmeras objeções: de que vale uma classificação que vai até aos indivíduos? Velho problema: pode haver uma ciência do particular? A estilística tornou-se uma matéria instável em razão da polissemia do estilo e sobretudo em razão da tensão, do equilíbrio frágil, ou mesmo impossível, que caracteriza uma noção que pertence ao mesmo tempo ao privado e ao público, ao indivíduo e à multidão. Inevitavelmente o estilo tem dois aspectos, um aspecto coletivo e um aspecto individual, ou um lado voltado para o *sociolêto* e um outro voltado para o *idolêto*, para usarmos palavras modernas. A antiga retórica mantinha coesos esses dois aspectos do estilo. Por um lado, ela pensava que os estilos não eram em número infinito, nem mesmo que eram múltiplos, mas se reduziam a três (elevado, médio e humilde). Por

outro lado, ela distinguia o estilo de Demóstenes do estilo de Isócrates. Mas ela solucionava essa divergência — há três estilos; a cada um seu estilo — afirmando que o estilo individual não era nada mais que o estilo coletivo, mais ou menos adaptado, mais ou menos apropriado à questão. Depois da retórica, no entanto, o lado coletivo e deliberado do estilo tornou-se cada vez mais desconhecido, substituído pelo estilo como expressão de uma subjetividade, como manifestação sintomática de um homem.

Reagindo contra esta orientação, Charles Bally, aluno de Saussure, em seu *Précis de Stylistique* [Compêndio de Estilística] (1905), procurou criar uma ciência da estilística, separando o estilo ao mesmo tempo do *indivíduo* e da *literatura* (como Saussure havia mantido a distância a *fala*, para fazer da *língua* o objeto da ciência lingüística). A estilística de Bally é, pois, um levantamento dos meios expressivos da língua oral. Excetuando-se isso, a estilística sempre esteve do lado do indivíduo e da literatura, como nestas monografias de escritores — “O Homem e a Obra” — que terminavam normalmente por um capítulo sobre aquilo que se chamava “O Estilo de André Chénier” ou “O Estilo de Lamartine”. Na França, a estilística literária da primeira metade do século XX teve como objeto, à semelhança da história literária de que ela dependia, os grandes escritores franceses.

Ora, quando um lado do estilo é desconhecido, ele volta logo com um outro nome. O trabalho de Barthes, em *Le Degré Zéro de l'Écriture* [O Grau Zero da Escritura], é bastante interessante nesse aspecto, até mesmo irônico, sem que se compreenda bem se o próprio Barthes o considerava assim. Ele distingue a *língua*, como um dado social contra o qual o escritor nada pode — ela já existe e ele deve curvar-se a ela e ao *estilo*, com o único sentido que se impôs desde o romantismo, como natureza, corpo, singularidade inalienável contra a qual ele também não tem nenhum poder, pois ela é seu próprio ser. Mas esta dualidade não é suficiente para que Barthes descreva a literatura. A partir daí, entre os dois, entre língua e estilo, todos dois impostos, de fora ou de dentro, ele inventa a *escritura*. “Língua e estilo”, diz ele, “são forças cegas; a *escritura* é um ato de solidariedade histórica”.¹³ “Escrituras”, continua ele, “existem várias em um determinado momento, hoje, por exemplo, mas elas não são em número infinito; são somente algumas dentre as quais é preciso escolher. Na

realidade, são somente quatro — a elaborada, a populista, a neutra e a falada”.¹⁴ “Talvez mesmo três, pois a segunda, a populista, não é senão uma variante da primeira, a elaborada”.¹⁵ Enfim, existem três tipos de escrituras: a elaborada, a neutra e a falada: essa tripartição se parece, se não nos enganamos, aos três estilos da velha retórica, o alto, o médio, e o baixo.

Com o nome de *escritura*, Barthes reinventou o que a retórica denominava estilo, “a escolha geral de um tom, de um *éthos*, pode-se dizer”. Como algo de que não se pudesse fugir, ele encontrou sozinho a tripartição dos *genera dicendi*, a classificação terciária dos gêneros, tipos ou maneiras de falar com a qual, durante um milênio, o estilo se identificara. Em certo sentido, Barthes passou a vida tentando fazer renascer a retórica, até o momento em que se deu conta do fato e dedicou um seminário à questão — “L’Ancienne Rhétorique, Aide-Memoire” [A Antiga Retórica, Memento], (1970). Sabia Barthes, por volta de 1950, que com o nome de *escritura* ele reabilitava a noção clássica de estilo? Ou estava ele tão imbuído da noção romântica de estilo — “O estilo é o próprio homem” — que acreditava na novidade desse pequeno espaço que ele incrustava entre a língua e o estilo, no sentido moderno? Como saber? Na época, Barthes não estava familiarizado com Saussure, nem com Bally. O estilo para Bally já era um pequeno espaço entre a língua e a fala de Saussure, ou um componente coletivo da fala, diferente da língua. Mas o estilo de Bally não era literário, enquanto que a *escritura* de Barthes é a própria definição da literatura: “Situada no centro da problemática literária, que só começa com ela, a *escritura* é, pois, essencialmente, a moral da forma.”¹⁷

É melhor pensar que Barthes não estava sabendo que caíra na velha noção retórica de estilo, com o nome de *escritura*. A retórica desaparecera do ensino desde 1870. Barthes pertencia à segunda geração de estudantes que não aprenderam os rudimentos da antiga arte de convencer e de agradar. A retórica lhe fazia falta, como fazia falta à Paulhan em *As Flores de Tarbes*, mas ele ignorava o que era ela. A retórica não faz falta a Sartre que, em *O que é Literatura?*, suprime uma mediação entre as palavras e as coisas, ou pensa que a poesia utiliza as próprias palavras como coisas. Ora, é realmente o estilo no sentido retórico que Barthes ressuscitou. Sua noção de *escritura*, se ela se distingue do estilo no sentido individualista, na

realidade não se identifica muito menos ao estilo tal como a tradição germânica elaborou no decorrer do século XIX: o estilo como *Kultur*, isto é, como vimos, como pensamento, como essência de um grupo, de um período ou de uma escola, ou até de uma nação. Barthes volta várias vezes ao problema da escolha inevitável da escritura. Continuemos a ler a passagem citada acima: "A escritura é, pois, essencialmente, a moral da forma, é a escolha da área social no interior da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem." Escolha, responsabilidade, liberdade: a escritura é, na verdade, retórica, não orgânica. A invenção barthesiana da escritura provaria, pois, o caráter imbatível da noção retórica do estilo: dela não se escapa.

CLAMOR CONTRA O ESTILO

Em 1953, Barthes ainda não denunciava o estilo da estilística, mas reinventava paralelamente o estilo da retórica. No entanto, com a ascensão da lingüística, o descrédito seria lançado sobre o estilo devido à sua ambigüidade, à sua impureza teórica. O estilo depende do dualismo, atacado firmemente pela teoria literária. A noção tradicional de estilo é solidária com outras ovelhas negras da teoria literária: baseada na possibilidade da sinonímia (há várias maneiras de se dizer a mesma coisa), ela pressupõe a referência (uma coisa a ser dita), e a intenção (uma escolha entre diferentes maneiras de dizer).

Os ataques da lingüística, na época de sua maior glória, não pouparam, pois, a estilística, tratada como disciplina transitória entre a morte da retórica e a ascensão da nova poética (entre 1870 e 1960). O estilo foi, então, considerado um conceito "pré-teórico" a ser superado pela ciência da língua. O número 3 da revista *Langue Française*, em 1969, com o título de "La Stylistique" [A Estilística] acabava, na verdade, com essa disciplina. Michel Arrivé, em seu "Postulats pour la Description Linguistique des Textes Littéraires" [Postulados para a Descrição Linguística dos Textos Literários], declarava que a estilística estava "quase morta"¹⁸ e destinada a desaparecer, substituída pela descrição lingüística do texto literário, segundo o modelo estruturalista ou transformacional, descrito no famoso artigo de

Jakobson e Lévi-Strauss sobre "Os Gatos", de Baudelaire (1962), doravante paradigma de análise. Riffaterre, cujos primeiros trabalhos teriam sido publicados sob os auspícios da "estilística estrutural", não falaria mais de estilo nem de estilística depois de 1970, substituindo esta última pela "semiótica da poesia".

A contestação do estilo atuou essencialmente sobre sua definição como escolha consciente entre possibilidades; estava, pois, muito relacionada à crítica da intenção. Bally supunha, por exemplo, que o literato "faz da língua um emprego voluntário e consciente [...] e sobretudo que ele emprega a língua com uma intenção estética".¹⁹ Ou, como afirmava Stephen Ullmann, no início de uma obra clássica sobre o estilo, publicada nos anos cinquenta: "não se pode falar de estilo, a menos que o locutor ou o escritor tenha a possibilidade de escolher entre formas de expressão distintas. A sinonímia, no sentido mais amplo, está na raiz de todo problema de estilo".²⁰ Esta condição necessária e suficiente do estilo seria logo rejeitada pelos lingüistas, pois a seus olhos as variações estilísticas não são mais que diferenças semânticas. O princípio segundo o qual a forma (o estilo) variaria, ao passo que o conteúdo (o sentido) permaneceria constante, é contestável. Como observava um crítico britânico, no entanto pouco teórico, no final dos anos sessenta: "Quanto mais se reflete sobre este problema, mais duvidosa torna-se a possibilidade de falar das diferentes maneiras de dizer algo; dizer de maneira diferente não é em realidade dizer outra coisa?"²¹ A sinonímia é, pois, suspeita e ilusória, ou mesmo indefensável: dois termos nunca têm exatamente a mesma significação, duas frases nunca têm exatamente a mesma significação, duas frases nunca têm totalmente o mesmo sentido. Conseqüentemente, o estilo, esvaziado de substância, seria nulo e mal recebido, e a estilística é condenada a fundir-se na lingüística.

Stanley Fish, já citado quando se falou de sua crítica radical às teorias da recepção, mostrou-se também o mais intransigente dos censores em relação ao princípio fundamental da estilística — é possível dizer-se a mesma coisa sob formas diferentes, ou há diferentes maneiras de se dizer a mesma coisa — defendendo, em seus dois artigos de 1972 e 1977, que esse princípio era um círculo vicioso. Esse princípio

realmente autoriza um procedimento em duas etapas, mas ao serem analisadas, essas duas etapas revelam-se inseparáveis e contraditórias:

- esquemas formais são primeiramente detectados com a ajuda de um modelo descritivo (lingüístico, retórico, poético);

- em seguida esses esquemas formais são interpretados, isto é, julgados como expressivos quanto às significações, que podem ser isoladas, e que poderiam ser expressas por outros meios, que não as teriam refletido (como ícones ou índices, na terminologia de Peirce), mas significado (como símbolos, segundo Peirce).

A argumentação de Fish é semelhante àquela que ele utilizava contra as teorias da recepção, quando atacava o "leitor implícito", como substituto do autor, e afirmava que a interpretação prevalecia obrigatoriamente *sobre* o texto. Se o procedimento da estilística é circular, ou paradoxal e vicioso é porque a articulação, ou a passagem da descrição para a interpretação é arbitrária, e que a interpretação precede necessariamente a descrição. Só se descreve o que já se pré-interpretou. A definição das configurações pertinentes para a descrição é, pois, guiada por uma interpretação implícita:

O ato de descrição — afirma Fish — é ele próprio uma interpretação, e o teórico da estilística não está nunca, pois, em contato com um fato que tenha sido definido independentemente (isto é, objetivamente). Na verdade, o próprio formalismo, que supostamente cria sua análise [...] não deixa de ser uma construção interpretativa, tanto quanto o poema que ele pretende explicar: [...] a construção de uma interpretação e a construção da gramática são uma única e mesma atividade.²²

Embora Heidegger tenha alertado para essa assimilação, Fish denuncia todo círculo hermenêutico como um círculo vicioso. "O 'círculo filológico'", reiterava Spitzer depois de Heidegger, "não implica que se fique girando em torno daquilo que já se conhece; não se trata de ficar andando no mesmo lugar".²³ Mas tais fórmulas são doravante consideradas puras denegações. Devolver o outro à sua alteridade, restituir valores alienados pelo tempo ou pela distância, projeto que correspondia à crítica da razão identificatória, não resiste à abordagem

descontinuísta que isola as comunidades e os indivíduos em sua identidade.

O estudo do estilo, insistem adversários como Fish, repousa em duas hipóteses inconciliáveis:

- a separação da forma e do fundo, que permite isolar um componente formal (descrevê-lo);

- a ligação orgânica da forma e do fundo, que permite interpretar um fato estilístico.

Se se focaliza o essencial, observa-se que foi o dualismo, o binarismo, sobre o qual se criou a noção tradicional de estilo, que foi julgado absurdo e insustentável pelos lingüistas e teóricos literários. No coração da idéia de estilo, a distinção entre pensamento e expressão, que torna possível a sinonímia, foi o alvo escolhido. A noção de expressão supõe que haja um conteúdo distinto dessa expressão, como sugerem os pares habituais dentro e fora, corpo e roupa etc. Daí uma concepção instrumental da expressão como suplemento e ornamento, uma visão da linguagem como tradução do pensamento através dos recursos de expressão, que chega à caricatura, nas teses e monografias sobre "O Homem e a Obra", em que o último capítulo é dedicado ao "estilo do escritor", capítulo que devia ser precedido naturalmente pelo essencial, o pensamento.

O dualismo do conteúdo e da forma, lugar-comum do pensamento ocidental, estava presente em Aristóteles no par *mythos* e *lexis*, a história ou assunto de um lado, e a expressão de outro.²⁴ A expressão, dizia Aristóteles, é "a manifestação do sentido (*hērmēneia*) com a ajuda dos nomes".²⁵ A estilística, sucedendo-se à retórica, perpetuou, explicitamente ou não, o dualismo da *invenitio* e *elocutio*. Bally opõe sistematicamente *conhecimento* e *emoção*: "A estilística estuda os fatos de expressão da linguagem, organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade."²⁶

Combatendo tal dualismo, a nova descrição lingüística, em ascensão nos anos sessenta, queria constituir uma estilística da unidade da linguagem e do pensamento, ou melhor, uma antiestilística, revertendo o axioma da antiga estilística dos meios e procedimentos. Benveniste, num artigo importante, "Catégories de Pensée et Catégories de Langage" [Categorias

de Pensamento e Categorias de Língua" (1958), afirmava que sem a língua o pensamento é tão vago e indiferenciado que se torna inexprimível. Como "apreendê-lo como conteúdo, distinto da forma que a linguagem lhe confere?" Ele deduzia daí que "a forma lingüística é, pois, não somente a condição de transmissibilidade, mas, em primeiro lugar, a condição de realização do pensamento. Nós só conhecemos o pensamento quando já enquadrado na linguagem."²⁷

A tese da unidade indivisa do pensamento e da linguagem, novo lugar-comum sobre o qual insistiram a filosofia e a lingüística contemporâneas da teoria literária, parecia assinar o decreto de morte dos estudos do estilo, já que o princípio tradicional de sinonímia estava anulado. O estilo e a estilística deviam ser sacrificados em nome desse preceito do tudo ou do nada aplicado pelos teóricos literários ao autor, ao mundo e ao leitor. O questionamento da estilística orientou, pois, a pesquisa sobre a língua literária em duas direções diametralmente opostas: por um lado, a descrição lingüística do texto, pretensamente objetiva e sistemática, despojada de toda interpretação, como se isso fosse possível; por outro lado, essa estilística que chamei de "profunda", explicitamente interpretativa, ligando formas e temas, obsessões e mentalidades. Ambas, descrição lingüística do texto literário e estilística da profundidade, através de um paradoxo pelo menos tão curioso quanto o paradoxo com o qual Barthes reinventou a retórica, levaram ao retorno do estilo.

NORMA, DESVIO, CONTEXTO

O problema da estilística, analisado por Stanley Fish, era a sua circularidade: a interpretação pressupunha a descrição, mas a descrição pressupunha a interpretação. Para sair disso, pensaram os literatos marcados pela teoria e pela lingüística, não seria suficiente aspirar exaustivamente a descrever *tudo*, sem interpretar os traços detectados, sem se preocupar com seu sentido, nem com sua significação? A partir desse modelo, o estudo formal mais profundo, em todo caso o mais conhecido, referência obrigatória de toda descrição lingüística do texto literário, foi o artigo de Jakobson e Lévi-Strauss sobre "Os

Gatos" (1962). Mas a objeção não tardaria e ela era previsível. Este método não tinha objeto, observou Riffaterre desde 1966, pois as categorias da descrição lingüística não são necessariamente pertinentes do ponto de vista literário: "Nenhuma análise gramatical de um poema pode dar-nos mais do que a gramática do poema",²⁸ respondeu ele numa fórmula memorável.

A lingüística estrutural pretendia abolir a estilística, integrá-la e superá-la, substituir as considerações mais ou menos caprichosas e inúteis sobre o estilo do poeta pela descrição objetiva e o estudo formal da língua do poema. A crítica de Riffaterre se referia à pertinência (*relevance*) ou à validade literária das categorias lingüísticas utilizadas por Jakobson e Lévi-Strauss. Todas as suas descrições são belas e boas, a ambição de exaustividade é admirável, mas o que prova que as estruturas que detectam são não somente lingüísticas mas também literárias? O que nos diz que o leitor as percebe, que fazem sentido? O problema é ainda o da mediação, desta vez entre a língua e a literatura, visando resolver uma alternativa exacerbada. Uma descrição lingüística é *ipso facto* literária? Ou existiria entre as duas um nível que tornaria um determinado traço lingüístico literariamente pertinente, isto é, poeticamente marcado para o leitor?

Tradicionalmente, as noções solidárias de *norma* e de *desvio* permitiam resolver a questão da pertinência literária de um traço lingüístico. O estilo era substancialmente a licença poética, o desvio em relação ao uso da linguagem tido como normal. Ora, em Jakobson, a noção de estilo desapareceu e com ela a dualidade norma e desvio. Segundo o esquema funcional da comunicação literária, o estilo dispersou-se entre a função *emotiva* ou *expressiva* da linguagem, cuja tônica é o locutor, e a função *poética*, que insiste sobre a mensagem em si mesma. Mas qual é a análise responsável pelo estudo da função expressiva? Isso não é dito. E a poética se encarrega da função poética, com exclusão das outras? Também isso não é dito. Enfim, parece que nem a função expressiva nem a função poética são mais avaliadas em referência a uma norma.

Para Riffaterre, tratava-se de um problema bastante semelhante ao que Barthes enfrentara: o de salvar a noção de estilo — Riffaterre não chegara a desvencilhar-se dele — sem recorrer ao dualismo da norma e do desvio, doravante mal visto, como todo dualismo, pois remeta, em última instância, ao dualismo

linguagem e pensamento. Um verdadeiro quebra-cabeças que ele resolve admirável e acrobaticamente, num outro artigo contemporâneo, "Críticos Para a análise do Estilo" (1960): "O *estilo*, decreta ele, é compreendido como uma ênfase (*emphasis*, expressiva, afetiva ou estética) acrescentada à infomação transmitida pela estrutura linguística, sem alteração de sentido."²⁹ Esta primeira definição nada muda da tradição e continua fiel ao estilo de sempre: o estilo é um suplemento que acrescenta algo ao sentido cognitivo, sem modificá-lo, uma variação ornamental sobre um invariante semântico, uma valorização, uma acentuação da significação por outros meios, sobretudo expressivos. Tudo bem. E aí estamos nós de volta à velha problemática do estilo como roupagem, máscara ou maquiagem, e esta problemática tornou-se censurável. Como pensar um desvio sem referência a uma norma, uma variação sem um invariante subjacente? Nesse ponto, Riffaterre desenvolve um grande parêntese, dos mais sutis:

Definição inábil, pois parece pressupor uma significação de base — uma espécie de grau zero — em relação à qual medem-se iam intensidades. Tal significação só se pode obter por uma espécie de tradução (o que destruiria o texto como objeto), ou por uma crítica de intenção (o que substituiria o fato da escrita por hipóteses sobre o autor).³⁰

Riffaterre, honestamente, levanta as dificuldades que sua primeira definição de estilo pode apresentar aos olhos de um adversário do dualismo e retira imediatamente aquilo que acabara de dizer. Conceber o estilo como desvio ou ênfase pressupõe uma norma ou uma referência, isto é, alguma coisa a ser acentuada e sublinhada: uma intenção, um pensamento exterior à linguagem, ou que preexiste a ela. Então, ele se corrige:

Imaginava uma intensidade medida, em cada ponto do enunciado (no eixo sintagmático), sobre o eixo paradigmático, onde a palavra que figura no texto é mais ou menos "forte" do que seus sinônimos ou substitutos possíveis: ela não difere deles pelo sentido. Mas seu sentido, qualquer que ele seja, no nível da língua, é necessariamente alterado no texto pelo que a precede e pelo que a segue (retroação).

Essa explicação não é totalmente clara. Em todo caso, ela visa evitar que a definição do estilo pela ênfase pressuponha um princípio de sinonímia. No entanto, a palavra está lá: "sinônimos ou substitutos possíveis". Riffaterre procura deslizar do paradigma para o sintagma, como referência ou padrão da ênfase. Sem dúvida a ênfase é medida em relação a um sinônimo ou substituto ausente (no paradigma), mas a ênfase se mede igualmente — uma outra ênfase ou a mesma — em relação ao contexto sintagmático, ou, em todo caso, é o contexto que permite revelá-la. Riffaterre passa, assim, de uma noção de desvio em relação a uma norma para uma noção de desvio em relação a um contexto. Sem negar que o estilo depende de uma relação *in absentia* (sinonímia ou substituição), Riffaterre afirma que essa relação é designada (acentuada) por uma relação *in praesentia* (que ele chamará posteriormente de *agrammaticalidade*). Um desvio na linha sintagmática (agrammaticalidade contextual, ou "co-textual") designa um desvio na linha paralela (traço de estilo, no sentido tradicional):

É mais claro e mais econômico dizer que o estilo é a valorização que certos elementos da sequência verbal impõem à atenção do leitor, de tal maneira que este não pode omiti-los sem mutilar o texto e não pode decifrá-los sem considerá-los significativos e característicos (o que ele racionaliza, neles reconhecendo uma forma de arte, uma personalidade, uma intenção etc.).

O estilo no sentido tradicional, sem ser eliminado, é entendido como a racionalização (em profundidade) de um efeito de leitura (na superfície). O estilo é a expectativa enganada ou, pelo menos, não há estilo sem isso. E Riffaterre pode, então, fechar seu parêntese e retomar sua definição prévia do estilo, doravante relegitimada: "O que vale dizer que a linguagem exprime o que o estilo valoriza [...]. A introdução do leitor resolveu o problema levantado pela definição do estilo como ênfase sobre o que não existia antes do estilo. O estilo não se opõe mais à referência, pois o fundo contra o qual ele é percebido, como um alto-relevô, não seria ele próprio percebido sem este alto-relevô."

Perguntávamo-nos se Barthes sabia que ele reinventava o estilo como *genus dicendi*. Quanto a Riffaterre, a premeditação é certa e o trabalho de recriação do estilo como desvio ou

ornamento rigorosamente deliberado: um desvio ou um ornamento que constitui aquilo do qual ele se afasta e que ele ornamenta, mas que nem por isso deixa de ser um desvio e um ornamento. Com Riffaterre, não é mais o antigo sentido retórico do estilo que ressurgiu, a *rota Virgílii*, mas seu sentido clássico e tradicional, o das retóricas da *elocutio* em que o tropo e a figura se impuseram em primeiro plano, em detrimento da tripartição dos estilos. Mais tarde Riffaterre evitará falar do estilo, palavra que logo se tornou tabu; sua "estilística estrutural", como ele a chamava na época, cederá lugar a uma "semiótica da poesia". O estilo, como desvio, designado pelo contexto, será rebatizado de "agramaticidade", palavra claramente tomada de empréstimo à lingüística, doravante ciência de referência. Mas a noção não mudou fundamentalmente de sentido: ela permite continuar uma análise do desvio, mesmo se o termo *estilística* teve que ser sacrificado aos deuses do momento.

O ESTILO COMO PENSAMENTO

A utopia da descrição lingüística objetiva e exaustiva do texto literário absorveu muitas inteligências nos anos sessenta e setenta: foram inúmeros os pastiches de "Os Gatos" de Jakobson e Lévi-Strauss. Outra tentação era aceitar a definição de estilo como visão de mundo, própria de um indivíduo ou de uma classe de indivíduos, sentido que a história da arte legitimara. Aliás, a esta concepção de estilo não falavam grandes precursores. Ela lembra a tradição lingüística romântica e pós-romântica alemã que, de Johann Herder e Wilhelm von Humboldt até Ernst Cassirer, identificava língua com literatura e cultura.³¹ Essa filosofia da linguagem, em voga entre os comparativistas indo-europeus, estava presente igualmente na França, por exemplo, em Antoine Meillet e Gustave Guillaume, e talvez tenha sido por esse caminho que ela chegou até Benveniste, no artigo em que ele relaciona categorias de língua e categorias de pensamento. O perigo do dualismo foi evitado, já que a língua é considerada como princípio do pensamento, e não como sua expressão, conforme uma doutrina que também não era estranha ao pensamento de Saussure, também um indo-europeísta, para quem a língua correspondia a um

recorte simultâneo do real em unidades de som e em unidades de sentido.

Uma parte da reflexão sobre o estilo retomou, pois, o sentido que a história da arte e a antropologia haviam dado a essa palavra. Já assinalei a conformidade da estilística de Spitzer ou ainda da crítica temática com essa concepção do estilo. No momento em que a lingüística questionava a estilística, Jean Starobinski propunha para esta um projeto alternativo: "Quando se trata de crítica, a operação convergente da fenomenologia e da psicanálise poderia chamar-se estilística."³² A ambição que a estilística podia ainda reivindicar junto à lingüística era a de constituir uma fenomenologia psicanalítica do texto literário, seguindo os passos de Gaston Bachelard e da escola de Genebra.

A estilística de Spitzer baseava-se no princípio da unidade orgânica do pensamento e da língua, ao mesmo tempo do ponto de vista da coletividade e do ponto de vista do indivíduo. Como ele lembrava em 1948, sua pergunta, análoga à que seu amigo Karl Vossler fazia sobre o conjunto de uma literatura nacional em relação à totalidade de sua língua, porém mais modesta, era originalmente esta: "Pode-se reconhecer o espírito de um escritor a partir de sua linguagem particular?"³³ Através do estudo do estilo, graças à caracterização da individualidade de um escritor baseada em seu desvio estilístico, ele esperava poder "lançar uma ponte entre lingüística e história literária",³⁴ e dessa maneira reconciliar os velhos irmãos inimigos das letras. Assim, o estilo não é mais para ele uma escolha consciente do autor, mas, enquanto desvio, é expressão de um "etymon espiritual", de uma "raiz psicológica":

Quando eu lia romances franceses modernos, cultivava o hábito de sublinhar as expressões cujo desvio em relação ao uso geral me impressionava; e muitas vezes as passagens assim acentuadas, logo que reunidas, pareciam tomar uma certa consistência. Eu me perguntava se não se poderia estabelecer um denominador comum para todos ou quase todos esses desvios: não se poderia achar o radical espiritual, a raiz psicológica dos diferentes traços de estilo que marcam a individualidade de um escritor?³⁵

O traço de estilo se apresenta à interpretação como sintoma, individual ou coletivo, da cultura na língua. E, como na

história da arte, ele se manifesta por um detalhe, um fragmento, um indício sutil e marginal que permite reconstruir toda uma visão do mundo. O modelo do teórico do estilo é novamente o do caçador, do detetive ou do adivinho, posto em destaque por Ginzburg. Na realidade, Spitzer age como no círculo hermenêutico, no vaivém entre os detalhes periféricos e o princípio criador, procedendo por antecipação ou adivinhação do todo. Cada um dos estudos do estilo de Spitzer “considera sério tanto um detalhe lingüístico quanto o sentido de uma obra de arte”,³⁶ e procura, assim, identificar uma visão do mundo coletiva e individual, um pensamento não racional, mas simbólico, com o princípio de uma obra.

Nessa teoria do estilo como pensamento ou visão, a semente-lhaça com Proust é clara. Mas, de maneira mais geral, é toda a crítica temática que poderia ser descrita como uma estilística dos temas, já que ela se baseia igualmente na hipótese de uma união profunda da linguagem e do pensamento. Já tratamos disso quando falamos da intenção (ver Capítulo II), como de uma última trincheira dos partidários do autor, identificada com seu “pensamento indeterminado”, uma vez que a idéia de sua “intenção clara e lúcida” havia sido desacreditada. Com o estilo, encontramos essa linha crítica exatamente no mesmo lugar mediano, logo, pouco confortável, que tenta distanciar-se dos extremos, a meio-caminho entre os fiéis da velha estilística dos autores e os defensores da nova lingüística dos textos, conseqüentemente vítima das críticas dos dois lados, acusada de renunciar à essência da literatura, ou de comprometer-se com o idealismo e introduzir sorrateiramente o dualismo. Como Kermode, da estética da recepção, não se poderia dizer, a propósito das diversas variantes da estilística profunda — seja a estilística de Spitzer, a crítica temática ou a antropologia do imaginário — que com elas a teoria literária atingira o senso comum? Infelizmente para elas, isso equivale a apontá-las como culpadas.

Aparentemente, outras referências contribuiriam para complicar o dualismo, isto é, para perpetuá-lo. Georges Molinié, por exemplo, redefine hoje o objeto da estilística, via Hjelmstev, que distingue substância e forma do *conteúdo*, e substância e forma da *expressão* (ver Capítulo I): o estilo, segundo ele, não diz respeito à substância do conteúdo (a ideologia do escritor), mas se relaciona às vezes com a substância

da expressão (o material sonoro), e sempre com a forma do conteúdo (os lugares da argumentação) e com a forma da expressão (as figuras, a distribuição do texto).³⁷ Assim, o estilo está no sujeito (a forma do conteúdo), e o sujeito está no estilo (a forma da expressão). É a maneira correta de reabilitar a estilística para além da lingüística, mas não temos certeza de que a acusação de dualismo não possa ser invocada, já que a distinção entre a *invenção* e a *elocução* da retórica permanece em primeiro plano.

O RETORNO DO ESTILO

Deve-se reconhecer que o estilo sobreviveu aos ataques da lingüística. Sempre se fala dele e, quando é reduzido a um de seus pólos (individual ou coletivo), o outro reaparece logo como que por encanto, por exemplo, no primeiro Barthes, reinventando a escritura entre língua e estilo, ou no primeiro Riffaterre, quando revaloriza o desvio como agramaticidade. O fator estilo é uma evidência que os pastiches confirmam, sejam eles os de Proust, de Reboux e de Muller, que trabalham com os idiotismos dos escritores; ou os exercícios de estilo de Queneau, que multiplicam as construções sintáticas e as variações de vocabulário, indo do acadêmico à gíria.

Mas, como responder à objeção vergonhosa levantada contra a sinonímia: *dizer de forma diferente a mesma coisa seria dizer a mesma coisa?* A noção tradicional de estilo pressupõe a noção de sinonímia. Para que haja estilo, é preciso que haja várias maneiras de dizer a mesma coisa: é este o princípio. O estilo implica uma escolha entre diferentes maneiras de dizer a mesma coisa. Poder-se-ia manter a distinção entre o assunto — o que se diz — e o estilo — como se diz — sem se cair nas armadilhas do dualismo? A sinonímia, tão vilipendiada pela lingüística e pela filosofia da linguagem, não poderia ser revista para relegitimar o estilo? Só então o estilo teria alcançado ou quase alcançado sua plenitude.

Os literatos não são adeptos do meio-termo (são pouco dialéticos): ou a intenção do autor é a realidade da literatura ou, então, ela é somente uma ilusão; ou a representação da realidade é a realidade da literatura, ou, então, ela é somente

uma ilusão (mas em nome de que realidade denunciar esta ilusão?); ou o estilo é a realidade da literatura ou, então, ele é somente uma ilusão, e dizer de outra forma a mesma coisa é em realidade dizer outra coisa. Presos num círculo, somos tentados, como faz Stanley Fish, a nos livrarmos do estilo para solucionarmos logo o problema. Se o estilo está morto, então, tudo é permitido.

O filósofo Nelson Goodman resolveu esta aporia com uma simplicidade e uma elegância impressionantes — um pouco como o ovo de Colombo, bastava ter pensado nisso antes — em algumas páginas de seu artigo “O Estatuto do Estilo” (1975). A sinonímia, afirma ele, está sinonímia sem a qual o estilo não seria imaginável, pois bem, ela não é de modo algum indispensável para que o estilo exista, isto é, para tornar a categoria do estilo legítima. Certamente a sinonímia é suficiente para que haja estilo, mas é exigir demais, pagar um preço demasiado caro. A condição necessária do estilo, na realidade, é bem mais flexível e menos impositiva. Como observa Goodman, “a distinção entre o estilo e o conteúdo não supõe que a mesma coisa possa ser dita exatamente de diferentes maneiras. Supõe somente que o que é dito possa variar de maneira não concomitante com as maneiras de dizer”.³⁸ Em outros termos, para salvar o estilo, não se é obrigado a crer na sinonímia exata e absoluta, mas somente admitir que há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de dizer coisas muito diversas. O estilo supõe simplesmente que uma variação de conteúdo não implique uma variação de forma equivalente — com a mesma amplitude, com a mesma força —, e vice-versa; ou, ainda, que a relação entre conteúdo e forma não seja biunívoca.

Em suma, o pastiche é a prova do estilo. Os pastiches de Proust ou os exercícios de estilo de Queneau são muito diferentes uns dos outros, mesmo se todos narram quase a mesma coisa: a história de um escroque que pensou ter descoberto o segredo da fabricação do diamante, ou o encontro de um jovem de chapéu mole, num ônibus parisiense. E inversamente, existe um traço familiar nas obras de um mesmo autor, de uma mesma escola ou de um mesmo período, mesmo se essas obras tratam de assuntos bem diferentes uns

dos outros. Várias obras sobre o mesmo assunto — ou quase o mesmo assunto — podem ter estilos diferentes, e várias obras sobre assuntos diferentes podem ter o mesmo estilo. Conclusão de Goodman: “Não é porque não se precisa da sinonímia que estilo e assunto são uma coisa só.”

O abandono do princípio de sinonímia como condição necessária e suficiente do estilo não elimina, pois, salvo numa lógica absolutista e suicida do todo ou do nada, a distinção do assunto e do estilo, a diferença entre aquilo de que se fala e como se fala. Isso leva simplesmente a substituir este princípio realmente ingênuo e insuficiente: *há várias maneiras de dizer a mesma coisa*, pela hipótese mais liberal e ponderada: *há maneiras bastante diferentes de dizer mais ou menos a mesma coisa*.

ESTILO E EXEMPLIFICAÇÃO

Segundo Goodman, essa revisão deve servir de base para uma definição de estilo como *assinatura*, definição que dominou, se não nos estudos literários, pelo menos na história da arte, onde o termo é onipresente desde o fim do século XIX e definiu por muito tempo o próprio objeto da disciplina (como *connoisseurship*, ou *expertise*, relativa à atribuição), pelo menos até o momento em que ele também emigrou para a teoria. O estilo como assinatura aplica-se tanto ao indivíduo quanto ao movimento ou à escola e à sociedade: em cada um desses níveis, ele permite resolver as questões de atribuição. Consiste num traço familiar que reconhecemos mesmo se não estamos em condições de descrevê-lo, detalhá-lo ou analisá-lo. “Um estilo”, escreve Goodman, “é [...] uma característica complexa que serve para caracterizar um indivíduo ou um grupo”,³⁹ formulação que ele tornou mais precisa em outro texto, em resposta a uma objeção:

Um traço de estilo, a meu ver, é um traço exemplificado pela obra e que contribui para situá-la num conjunto dentro de certos conjuntos significativos de obras. Os traços característicos de tais conjuntos de obras — não os traços de um artista ou de sua personalidade ou de um lugar, ou de um período ou de seu caráter — constituem o estilo.⁴⁰

Explicando de uma forma mais simples, um estilo é um conjunto de índices que permitem responder às questões: quem? quando? e onde?

Goodman, no entanto, como na citação anterior, prefere o termo *exemplificação* ao termo *índice*, oriundo de Peirce. Segundo ele, a *referência* divide-se em duas variedades principais: de um lado a *denotação*, que é "a aplicação de uma palavra, de uma imagem ou de uma outra etiqueta (*label*) a uma ou várias coisas, grosso modo, é o *símbolo* (signo convencional) de Peirce, como *Utah* denota um Estado e *Estado*, cada um dos cinquenta Estados dos Estados Unidos; por outro lado, a *exemplificação*, em que o *índice* (signo motivado por uma relação causal) e o *ícone* (signo motivado por uma relação de analogia) desaparecem. A exemplificação é a referência dada por uma amostra (*sample*), colejada a um traço dessa amostra, como uma amostra no mostruário de um alfaiate *exemplifica* sua cor, sua textura, sua teclagem, sua matéria, sua espessura, mas não seu tamanho ou sua forma.⁴¹ Um exemplo se refere a certas classes às quais ele pertence ou a certas propriedades que ele possui e, quando um objeto exemplifica uma classe ou uma propriedade, inversamente, essa classe ou essa propriedade se aplica a esse objeto (denota-o, é o predicado dele): "Se x exemplifica y, então y denota x". Se meu blusão exemplifica a cor "verde", então *verde* denota a cor de meu blusão, *verde* é um predicado de meu blusão (meu blusão é verde).

Tenho que tratar desse detalhe porque Genette relacionou, e até identificou, as duas noções de *estilo* e de *exemplificação*, tomadas de empréstimo por ele a Goodman; isso permitiu-lhe reconciliar poética e estilística, num "esboço de definição semiótica do estilo", proposto em *Fiction et Diction* [Ficção e Dicção] (1991). Segundo Genette, a exemplificação abrange realmente todos os empregos modernos da noção de estilo, como *expressão*, *evocação* ou *conotação*. Daí propor ele uma nova definição: "O estilo é a função exemplificativa do discurso, função oposta à denotativa."⁴² Assim — novo sinal de uma mudança de clima —, a poética, ou a semiótica, por intermédio de um de seus maiores representantes, serviria para recriar a estilística que durante muito tempo quiseram eliminar.

O problema é que, se a exemplificação abrange o estilo, ela abrange igualmente muitos outros aspectos do discurso,

não somente outros traços formais que, em geral, deixaram de se amalgamar ao estilo (como o gênero: um texto exemplifica o gênero ao qual ele pertence), mas também aspectos relacionados ao conteúdo, e até à substância do conteúdo (um discurso exemplifica sobretudo sua ideologia): "O homem é sua idéia; há muito menos idéias do que homens, assim, todos os homens de uma mesma idéia são semelhantes", diz o herói da *Recherche* para seu amigo Saint-Loup, que, aliás, se apressa em lhe roubar essa idéia.⁴³ A polaridade da denotação e da exemplificação lembra a do sentido (*meaning*) e da significação (*significance*), através da qual Hirsch tentava reabilitar a intenção como critério da interpretação (ver Capítulo II). E, na realidade, Genette é levado inevitavelmente a uma reflexão hermenêutica, pouco freqüente nele:

Os puristas militam [...] a favor de uma leitura rigorosamente histórica, expurgada de todo investimento anacrônico: seria preciso receber os textos antigos como faria um leitor da época, tão culto e bem informado das intenções do autor quanto possível. Tal posição me parece excessiva, até utópica, por mil razões.⁴⁴

Debata antigo em que Genette retoma a posição de bom senso, defendida por Hirsch, um meio-termo bem aristotélico:

A atitude mais justa seria, parece-me, dar importância ao mesmo tempo à intenção significante (denotativa) de origem e ao valor estilístico (conotativo), agregado pela história. [...] A palavra de ordem, na verdade mais fácil de enunciar que de seguir, seria, em suma: purismo quanto à denotação, rigida pela intenção autoral; flexibilidade quanto à exemplificação, que o autor não pode nunca dominar totalmente, e é, ao contrário, dirigida pela atenção do leitor.⁴⁵

Toda essa prudência prova a tese de Hirsch, segundo a qual os leitores comuns, inclusive os profissionais, acreditam no sentido original e o separam da significação atual, como conjunto das aplicações possíveis do texto, ou conjunto das classes e propriedades que ele pode exemplificar hoje. Mas isso confirma também que a exemplificação é muito mais vasta do que o estilo.

Obrigado, conseqüentemente, a limitar a "vertente exemplificativa do discurso", Genette a aproxima, então, da opacidade,

oposta à transparência, ou da intransitividade, oposta à transitividade, e ele a assimila à "vertente perceptível do discurso"; em outras palavras, à sua expressão.⁴⁶ Mas passa-se de Gilas a Caribde, e agora temos ter encontrado, com o nome de estilo, mesmo às custas de uma concessão à literatura de regime condicional, a função poética de Jakobson, aquela centrada na mensagem. A dualidade rebatizada de "função exemplificativa" e de "função denotativa" não deixa de lembrar a dualidade função poética e função referencial. Em resumo, a definição de estilo pela exemplificação ou é demasiadamente ampla ou demasiadamente restrita.

O esforço, porém, tem seus méritos. Incontestavelmente, o que é novo, e de maneira alguma negligenciável, é que a substituição da função poética pela função exemplificativa desloca obrigatoriamente para o primeiro plano as considerações semânticas e pragmáticas, geralmente mantidas a distância pela poética e pela semiologia. Significativamente, Genette conclui com um elogio a Spitzer e a Aby Warburg, cujo adágio célebre *God is in the detail*, depois de ter sido a divisa dos historiadores da arte, deveria tornar-se a de todo teórico do estilo.

NORMA OU AGREGADO

Assim, ao princípio absolutista que condenava o estilo (*há várias maneiras de se dizer a mesma coisa*), pode-se substituir um princípio flexível que resgata a estilística (*há maneiras bem diversas de se dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de se dizer coisas muito diversas*). No entanto, isso não seria, através de um desvio um tanto hipócrita, recair na estilística tradicional, ou pelo menos na estilística de Bally? Isso não seria voltar a distinguir um sentido fundamental invariante e, com o nome de estilo, uma significação acessória, decorativa, afetiva ou expressiva? Não seria o mesmo que opor um invariante semântico de referência a variantes estilísticas (mais ou menos) simônimas? Provavelmente. Mas, o detalhe está neste "mais ou menos" que torna a noção de estilo independente de um dualismo estrito: pensamento e linguagem. Enfim, quem algum dia pensou

que variantes estilísticas fossem estritamente simônimas? Os censores do estilo criticavam uma ficção e condenavam um fantasma; exigiam demais para finalmente rejeitar tudo.

Na estilística produziu-se um deslocamento semelhante ao que permitia aos linguistas contemporâneos repensar a relação da língua com a fala, legada por Saussure, e retomada por Benveniste, a partir de seu artigo "Sémiologie de la Langue" [Semiologia da Língua] (1969). Bally, na trilha de Saussure, acen-tuava o aspecto social e sistemático do estilo; abordava o estilo do ponto de vista da língua, não da fala. Em seguida, os linguistas, exigindo uma descrição exaustiva do texto literário, reduziram o estilo a um meio de acesso a universais literários. Mas a fala está doravante de volta, no primeiro plano tanto da lingüística quanto da estilística: ambas estão mais preocupadas com a linguagem em ação do que com a linguagem em potencial, e a *pragmática*, novo ramo da lingüística, nascida há vinte anos, as reconciliou.

Essas reviravoltas podem dar a impressão de que a antiga querela dos *analogistas* e *anomalistas*, presente em toda a história da lingüística, nunca teria um fim: interessa-se pelo estilo como generalidade ou sociolêto, depois, pelo estilo como singularidade ou idiolêto, depois novamente, ao estilo como sociolêto etc. Mas o estilo, como todo fato de linguagem, é impensável sem estes dois aspectos, e a relação entre o invariante e as variações, entre a norma e o desvio — temos dos quais não podemos nos livrar de maneira definitiva — entre o geral e o particular, esta relação, foi apesar de tudo profundamente repensada pelos lingüistas e teóricos do estilo contemporâneos, na esteira de Benveniste. Da mesma forma que em lingüística só a fala *existe*, em estilística, pode-se dizer que só os estilos individuais *existem*. Assim, as generalidades, como a língua ou os gêneros, devem ser concebidas como agregados momentâneos, padrões que nascem da transação, e não como normas ou medidas que poderiam preexistir a ele. A língua não tem existência real; a fala e o estilo, o desvio e a variação são as únicas realidades em matéria de linguagem. Aquilo que denominamos um invariante, uma norma, um código, até mesmo um universal, não passa de uma estase provisória e passível de revisão.

Três aspectos do estilo voltaram a ocupar o primeiro plano, ou na realidade nunca estiveram ausentes. Parece que são inevitáveis e insuperáveis. Em todo caso, resistiram vitoriosamente aos ataques que a teoria perpetrou contra eles:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
 - o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
 - o estilo é uma escolha entre várias "escrituras".
- Só o estilo como norma, prescrição ou cânone vai mal e não foi reabilitado. Mas feita essa ressalva, o estilo continua existindo.

A HISTÓRIA

C A P Í T U L O V I

Os dois últimos elementos — *a história* e o *valor* —, cujas implicações teóricas gostaria ainda de destacar, não são inteiramente da mesma natureza que os anteriores. Os cinco primeiros elementos se nivelavam com a literatura; estavam necessariamente presentes no mais simples intercâmbio literário, relacionados com ela, inevitavelmente, por menor que fosse o contato. Tão logo eu pronuncie uma palavra contida numa página que leio ou até mesmo tão logo eu a leia, tomo partido a seu respeito. Quer eu escolha, para descrever um poema, um romance ou outro texto qualquer, privilegiar o ponto de vista do autor ou o do leitor, nenhum estudo literário se abstém de estabelecer uma definição das relações entre tal texto e a literatura, tal texto e seu autor, tal texto e o mundo, tal texto e seu leitor (nesse caso, eu), tal texto e a língua, ou de formular uma hipótese sobre essas relações. Tentamos, pois, por meio da análise dessas cinco relações, fixar os conceitos fundamentais da literatura: literariedade, intenção, representação, recepção, estilo. Essa é aliás a razão pela qual tais relações foram as primeiras a serem alvo da teoria literária, em sua cruzada contra a opinião corrente.

As duas noções que se seguem diferem ligeiramente das anteriores. Elas descrevem as relações dos textos entre si, comparam-nos, seja levando em consideração o tempo (*a história*), seja sem levá-lo em conta (o *valor*), na diacronia ou na sincronia. Tais noções são, portanto, de alguma forma, *metalinguísticas*. No entanto, nos capítulos precedentes, os textos literários não foram considerados exclusivamente em sua singularidade: a pluralidade constitutiva da literatura foi por várias vezes evocada, juntamente com a intertextualidade, apresentada como substituta da referência ao mundo, por ocasião de nossa análise da relação do texto com o mundo. Mas agora o ângulo de abordagem é diferente: é, justamente,

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Théorie ästhetischer Wirkung. Munich: Fink, 1976. [Trad. americana: Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 (ed. citada)]. *L'acte de lecture*. Théorie de l'effet esthétique. Trad. fr. Bruxelles: Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (1975). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1978. (Reedição Col. Tel).

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire* (1982). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1988.

KERMODE, Frank. *The Art of Telling*: Essays on Fiction. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1983.

LANSON, Gustave. Quelques mots sur l'explication de textes (1919). *Méthodes de l'histoire littéraire* (1925); reedição em continuação a *Hommes et livres* (1895), Paris-Genève: Slatkine, 1979.

_____. *Le centenaire des Méditations* (1921). *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Hachete, 1965.

MAILLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Col. Bibl. de la Pléiade).

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Essai sur la littérature. Paris: Édi. de Minuit, 1986.

PROUST, Marcel. Journées de lecture (1907). *Contre Sainte-Beuve*, seguido de *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. (Col. Bibl. de la Pléiade).

_____. *Le temps retrouvé* (1927). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1989. Col. Bibl. de la Pléiade. (Reedição citada Col. Folio).

RICHARDS, I. A. *Principles of Literary Criticism*. New York: Harcourt, Brace, 1924.

_____. *Practical Criticism*: A Study of Literary Judgment. New York: Harcourt, Brace, 1929.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Paris: Gallimard, 1948. (Reedição citada Col. Folio).

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éd. du Seuil, 1989.

SULEIMAN, Susan R., CROSMAN, Inge (Ed.). *The Reader in the Text*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

TOMPkins, Jane P. (Ed.). *Reader-Response Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

VALÉRY, Paul. L'enseignement de la poétique au Collège de France (1936). *Variété V* (1944), *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957. t. I (Col. Bib. de la Pléiade).

WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, M. The Affective Fallacy (1949). In BEARDSLEY, M. *The Verbal Icon*. Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

CAPÍTULO V

O ESTILO

ALBALAT, Antoine. *La formation du style par l'assimilation et auteurs* (1901). Paris: Armand Colin, 1991.

_____. *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903). Paris: Armand Colin, 1991.

ARISTOTE. *Rhétorique*. Trad. fr. Paris: [s.n.], 1991. (Col. Le Livre Poche).

_____. *Poétique*. Trad. M. Magnien. Paris: [s.n.], 1990. (Col. Livre de Poche).

ARRIVÉ, Michel. Postulats pour la description linguistique des textes littéraires. *Langue française*, n.3 (La stylistique), sept. 1969.

BALLY, Charles. *Précis de stylistique*. Genève, Eggimann, 1905.

_____. *Traité de stylistique française* (1909). Paris: Klincksieck, 1951.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éd. du Seuil, 1953. (Reedição citada Col. Points).

_____. L'ancienne rhétorique, aide-mémoire (1970). *L'essentiel sémiologique*. Paris: Éd. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Point).

BENVENISTE, Émile. Catégories de pensée et catégories de langue (1958). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, t.I. (Reedição Col. Tel).

BENVENISTE, Émile. Sémiologie de la langue (1969), *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974, t. II. (Reedição Col. Tel.).

- COMBE, Dominique. Pensée et langage dans le style. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.
- GRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques*. Précis d'analyse stylistique (1947). Paris: PUF, 1969.
- FISH, Stanley. What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about it? (Part I, 1972; Part II, 1977). In: *Is There a Text in This Class?* The Authority of Interpretative Communities. Cambridge/Mass: Harvard University Press, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éd. du Seuil, 1991.
- GOODMAN, Nelson. The Status of Style (1975). In: *Ways of Worldmaking* (1978). 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1985; Le statut du style. In: *Esthétique et connaissance*. Trad fr. Combas: Éd. de l'Éclat, 1990.
- _____. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1984.
- GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*. Paris: PUF, 1954. (Col. Que sais-je?)
- HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943). Trad. fr. Paris: Éd. de Minuit, 1968.
- HOUGH, Graham. *Style and Stylistics*. Londres: Routledge, 1969.
- JAKOBSON, Roman, LÉVI-STRAUSS, Claude. "Les chats" de Charles Baudelaire (1962). In: JAKOBSON, R. *Questions de poétique*. Trad. fr. Paris: Éd. du Seuil, 1973.
- MAROUZEAU, Jules. *Précis de stylistique française* (1941). Paris: Masson, 1965.
- MOLINIÉ, Georges. *La stylistique*. Paris: PUF, 1989. (Col. Que sais-je?).
- MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.
- MOLINO, Jean. Pour une théorie sémiologique du style. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.
- PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes I* (1920). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1988. t.II. (Col. Bibl. de la Pléiade; reedição citada Col. Folio).
- PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé* (1927). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1989. t.IV. (Col. Bibl. de la Pléiade; reedição citada Col. Folio).
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947. (Reedição citada Col. Folio).
- RASTER, François. Le problème du style pour la sémantique du texte. In: MOLINIÉ, Georges, CAHNÉ, Pierre (Ed.). *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.
- RIFFATERRE, Michael. Critères pour l'analyse du style (1960). *Essais de stylistique structurale*. Trad. fr. Paris: Flammarion, 1971.
- _____. La description des structures poétiques: deux approches du poème de Baudelaire, "Les Chats" (1966). *Essais de stylistique structurale*. Trad. fr. Paris: Flammarion, 1971.
- _____. *La production du texte*. Paris: Éd. du Seuil, 1979.
- _____. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éd. du Seuil, 1983.
- SCHAPIRO, Meyer. La notion de style (1953). *Style, art et société*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1982. (Reedição Col. Tel).
- SPTZER, Leo. Art du langage et linguistique (1948). *Études de style*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1970. (Reedição Col. Tel).
- STAROBINSKI, Jean. Psychanalyse et connaissance littéraire (1964). *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. Leo Spitzer et la lecture stylistique. (1964-1969). *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.
- ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1957.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Les problèmes de l'évolution du style dans l'art moderne (1915). Trad. fr. (1952). Paris: Gallimard, 1966. (Col. Idées Art).

CAPÍTULO VI

A HISTÓRIA

- AUERBACH, Erich. *Introduction aux études de philologie romane* (1944), Fancfort: Klostermann, 1949.