

---

**O ESTILO:**  
**um traço possível na estruturação do gênero e identidade no  
texto literário**

---

Iara Christina Silva Barroca<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende apresentar algumas reflexões sobre o estilo, para assim analisá-lo enquanto traço também estruturante do texto literário. Para isso, partiu-se, especialmente, dos estudos de Antoine Compagnon sobre as inúmeras acepções conferidas ao termo, minuciosamente destacadas em seu livro *O demônio da teoria*. Este artigo busca, também, revisitar as formas de inserção do estilo na literatura, atribuindo-lhe especial importância para o estudo das relações que se estabelecem entre gênero, identidade e texto literário, uma vez que essas instâncias compreendem, em seus vários sentidos, as múltiplas faces de um mesmo – e ao mesmo tempo tão outro e tão distinto traço.

**PALAVRAS-CHAVE:** estilo, traço, gênero, identidade, texto literário.

**ABSTRACT:** This article aims to present some reflections about style, in order to examine it as an important trait for structuring the literary text. For this, it has been started specially from studies made by Antoine Compagnon, on numerous meanings conferred the end, thoroughly outlined in his book *The Demon theory*. This article also seeks to revisit the forms of insertion of style in literature, giving it special importance for the study of the relationships established between gender, identity and literary texts, since these instances include in its various senses, the multiple faces of the same - and yet so another and so distinctive trait.

**KEYWORDS:** style, trait, gender, identity, literary text.

---

Professora Adjunto da Universidade Federal de Viçosa, *Campus* Florestal, Minas Gerais.  
Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

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. (COMPAGNON, 2001, p.165)

Abordar a questão do estilo na literatura constitui-se, em nível de pesquisa, um longo e árduo desafio, especialmente se considerarmos o fato de que o estilo, já há um bom tempo, vem se tornando, no campo das letras, um conceito “fora de moda”, e, assim, rejeitado pelas pesquisas universitárias. Os estudos sobre o estilo, muito frequentes em outros países desde a Antiguidade Clássica, saem de moda no Brasil, gradativamente, a partir da década de 80, nas áreas de letras e linguística. É curioso observar que na França e em outros países europeus de língua francesa, esses estudos saem de cena algumas décadas antes, mas a ela retornam com grande vitalidade a partir da década de 90. No entanto, tal retorno no Brasil não se fez consistente, e ainda se faz de forma bastante tímida e isolada. E é em função dessa timidez e desse isolamento que alguns críticos parecem tentar, cuidadosamente, recuperar o termo *estilo*, ainda que sob uma nova perspectiva – desvinculada, por exemplo, da disciplina Estilística.

Como nos indica Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria*, a língua literária constitui-se a partir de um lugar comum, embora ela se caracterize por seu estilo, “em contraste com a língua de todos os dias, que carece de estilo” (COMPAGNON, 2001, p. 165). Segundo ele, o estilo figura como “um meio-termo” entre a língua e a literatura, da mesma maneira que a estilística se configura como lugar para o estudo do estilo entre a linguística e a crítica.

Essa evidência do estilo e essa validade da estilística foram, precisamente, o que a teoria literária contestou. A despeito disso, o estilo – assim como a literatura, o autor, o mundo e o leitor – resistiu a esses ataques:

Por mais que se decreta 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 sobrevivem na opinião geral e vem 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. (COMPAGNON, 2001, p. 66).

Focalizar o estilo em suas variadas acepções e levar em conta sua interdisciplinaridade, ou a sua transdisciplinaridade, mobilizam também as primeiras intenções dos autores Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto e Silvana Maria Pessôa de Oliveira – organizadores do livro *O estilo na contemporaneidade* – em reunirem ensaios sobre as diversas configurações que o estilo assume diante do e no texto literário. E refletir sobre esse espaço do estilo na contemporaneidade, bem como sobre as acepções que se tornam pertinentes nas abordagens críticas nos tempos ditos “pós-modernos” ou “hipermodernos”, é também propósito desta minha pesquisa.

No capítulo propriamente dedicado ao estilo, Antoine Compagnon opõe posições extremas, apresentando a fortuna crítica do conceito e relativizando as condenações sumárias de hoje. No entanto, antes de entrar na evolução histórica do termo, o autor fala da ambiguidade própria ao conceito de estilo, que oscilaria entre os extremos da necessidade e da liberdade: se por um lado o estilo, bem como qualquer outro sistema linguístico, possui um aspecto coercitivo na medida em que obriga o indivíduo a seguir determinadas regras, de outro, ele também permite que cada indivíduo tenha a liberdade de desenvolver seu próprio estilo - uma espécie de marca registrada - que o distingue do sistema preestabelecido e coercitivo.

Essa imprecisão de sentido para o estilo manifesta-se também na afirmação de que “a palavra *estilo* não tem origem em vocabulário especializado.” (COMPAGNON, 2001, p. 66). Para Compagnon, ele não é reservado à literatura e nem mesmo à língua: a noção de estilo abrange várias áreas da atividade humana, como a história e a crítica da arte, a antropologia, a sociologia, a moda, o esporte, enfim, todas essas esferas, de certa forma, se valem constantemente desse termo – fato que o autor considera uma séria desvantagem, “talvez fatal” (COMPAGNON, 2001, p. 166), para uma conceituação teórica.

E na tentativa de esclarecer uma série de significações atribuídas ao termo estilo, Compagnon nos apresenta uma breve historiografia, bastante especializada, desse termo. Para isso, recorre às acepções de Aby Warburg e Oscar Bloch e nos diz:

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 “*métier*”, 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* (atestado desde 1800). (WARBURG; BLOCH apud COMPAGNON, 2001, p.167).

A partir dessa apresentação histórica, que expõe os numerosos aspectos da noção de estilo, Compagnon passa a uma nova conceituação: as denotações teoricamente configuradas ao termo, que, nessa nossa análise, mostram-se como fecundo elemento de constituição do texto literário.

A primeira definição apóia-se na afirmação de que *o estilo é uma norma*, ou seja, “o valor normativo e prescritivo do estilo é o que lhe está associado tradicionalmente”. (COMPAGNON, 2001, p. 167). O estilo, assim, é inseparável de um julgamento de valor, uma vez que o *bom estilo* é um modelo a ser imitado, um cânone.

Seguindo-se a esta, temos o estilo definido como *um ornamento*. Essa concepção ornamental do estilo evidencia-se na retórica, “de acordo com a posição 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*).” (COMPAGNON, 2001, p. 168).

Como lembram as numerosas metáforas que jogam com o contraste entre o corpo e a roupa, ou entre a carne e a maquiagem, o estilo, enquanto *lexis*, apresenta-se a partir de uma variação contra um fundo comum, podendo ser

entendido como um efeito. Dessa noção de efeito é que surge a suspeita do estilo enquanto bajulação, hipocrisia e mentira. Na *Retórica*, Aristóteles distingue, assim, o efeito do argumento, e esclarece a procura do efeito pela imperfeição moral do público, chegando, através dessa explicação, a manifestar seu desprezo pelo estilo, “seguindo uma tradição bem definida posteriormente”. (COMPAGNON, 2001, p. 168). Para ele, “os poetas, só dizendo futilidades a seu respeito, pareciam dever ao estilo a glória que adquiriam”. (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2001, p. 168).

O estilo é também um *desvio*. Nas mesmas páginas em que Aristóteles o identifica ao efeito e ao ornamento, ele também se define pelo desvio em relação ao uso corrente: “a substituição de uma palavra por uma outra dá à elocução uma forma mais elevada”. (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2001, p.168). Assim, há por um lado a *elocução clara*, ou baixa, ligada a termos próprios, e há, por outro, a *elocução elegante*, jogando com esse desvio e com essa substituição, na tentativa de dar à linguagem uma “marca estranha, pois a distância motiva o espanto, e o espanto é uma coisa agradável”. (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2001, p.168).

Segundo Compagnon, esses dois traços do estilo, definidos como *ornamento* e *desvio*, são inseparáveis, uma vez que, desde Aristóteles, o estilo é entendido como um ornamento formal, definido pelo *desvio* em relação ao uso neutro ou normal da linguagem. Para ele, algumas noções binárias sobre a questão do estilo, bem conhecidas, decorrem da noção de estilo compreendida como “fundo e forma”, “conteúdo e expressão”, “matéria e maneira”. (COMPAGNON, 2001, p. 168). O princípio de todas essas polaridades compreende, naturalmente, o dualismo fundamental entre linguagem e pensamento – dualismo do qual depende a legitimidade da noção tradicional de estilo. O estilo, então, no sentido de ornamento e de desvio, pressupõe a sinonímia, o que lhe confere, como princípio, a possibilidade de haver várias maneiras de dizer a mesma coisa – maneiras estas que o estilo distingue. Raymond Queneau, em seus *Exercices de Style*, 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. Diante dessa definição, contestar ou desacreditar o estilo significaria refutar a dualidade da linguagem e do pensamento e, conseqüentemente, rejeitar o princípio semântico da sinonímia.

A próxima acepção do estilo se nos apresenta da seguinte maneira: 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*. Como exemplo disso, Compagnon nos remete ao tratado do estilo de Demétrio, ou ainda à Retórica de Aristóteles, em que afirma: “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.” (ARISTÓTELES apud COMPAGNON, 2001, p. 169). Mediante essa postura, o estilo passaria a designar a propriedade do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins.

Os chamados *tratados da retórica* distinguem três tipos de estilo: o *stilus humilis* (simples), o *stilus mediocris* (moderado), e o *stylus gravis* (elevado ou sublime). Esses três estilos eram associados por Cícero, no *Orator*, às três escolas as de eloquência, reconhecidas como o asiatismo, caracterizadas pela abundância ou pela empolgação; o aticismo, pelo gosto seguro; e o gênero ródio, caracterizado como 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 Virgilii*, “roda de Virgílio”, desfrutou 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. Esses três tipos de estilo são igualmente conhecidos sob o nome de *genera dicendi*, uma vez que é a noção de estilo que se acha na origem da noção de gênero, ou, mais precisamente, é através da noção de estilo que as diferenças genéricas foram tratadas por muito tempo. Isso se deve ao fato de que era a teoria dos três estilos que classificava os discursos e os textos.

Essa 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, particularmente o dos poetas e oradores, que eram considerados como modelos de estilo. Entretanto, nem por isso essas diferenças estilísticas devem ser consideradas como expressão de individualidades subjetivas. Se o estilo é propriedade do discurso, ele deve ter, então, a objetividade de um código de expressão. Ele se torna mais ou menos (bem) adaptado, ou convém mais ou menos

à questão na medida em que se particulariza. Nesse sentido, então, podemos dizer que o estilo está ligado a uma escala de valores e a uma prescrição. Cícero também já observava, no *Orator*, que os três estilos correspondiam aos três objetivos a que o orador se propõe: *probere*, *delectare* e *flectere*, respectivamente traduzidos por *provar*, *encantar* e *comover*.

A próxima definição do estilo nos coloca diante da seguinte afirmativa: *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 opôs, por exemplo, o estilo individual aos caracteres genéricos. Em seguida, Dumarsais e D’Alembert descreveram o estilo como *individualização do artista* (RASTIER apud COMPAGNON, 2001, p.170). Desde então, a inseparável ambigüidade do termo *estilo*, em seu emprego contemporâneo, se faz claramente visível. Essa imprecisão do estilo se nos apresenta a partir de suas duas vertentes conceituais: ele é *objetivo*, se pensarmos nele como código de expressão; e *subjetivo*, quando o pensamos enquanto reflexo de uma singularidade:

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 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, concluindo assim a transição para uma definição do estilo como visão singular, marca do sujeito no discurso. (COMPAGNON, 2001, p. 170).

Segundo Compagnon, foi esse sentido que a estilística, enquanto nova disciplina do século XIX herdou do termo, então esvaziado, após o fim da retórica.

Como traço sintomático, a noção de estilo entrou, então, com todo vigor, para o vocabulário das artes plásticas, a partir do fim do século XVIII. Essa grande importância na crítica e na história da arte está ligada ao problema da atribuição e da autenticidade das obras, o que faz com que o estilo fosse tomado como um valor de mercado. A partir dessa acepção, o estilo tornou-se, então, o conceito

fundamental da história da arte, por especificar minúcias e singularidades que identificariam o artista.

Foi a partir, então, dessa importância que o estilo adquiriu na história da arte que a *noção de estilo* reapareceu nos estudos literários, com o sentido de *detalhe sintomático*, sobretudo em Leo Spitzer, cujos estudos sobre o estilo procuram descrever, com precisão, 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. Ressalte-se, aqui, que o estilo como visão, tal como Proust o definia, é também o ponto de partida da crítica da consciência e da crítica temática, que, segundo Compagnon, poderiam ser descritas como *estilísticas das profundidades*. (COMPAGNON, 2001, p. 172).

Por fim, a última acepção abordada por Compagnon ao termo estilo configura-se na seguinte afirmativa: “o estilo 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 [...]”. (COMPAGNON, 2001, p. 172). De acordo com essa afirmação, o estilo passa a ser entendido como a “alma de uma nação”, ou a raça, no sentido filológico do termo, isto é, como unidade da língua e das manifestações simbólicas de um grupo. A noção de estilo, aqui, designa um valor dominante e um princípio de unidade, um “traço familiar”, característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas. O historiador de arte americano Meyer 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”. (SCHAPIRO apud COMPAGNON, 2001, p. 172).

E a dificuldade desse modo de definição do estilo logo se configura, uma vez que o estilo aparece como desígnio de uma constante, tanto num indivíduo quanto numa civilização. A justificativa para o humanismo presente nessa analogia ancora-se na sequência seguinte: “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 [...]”. (COMPAGNON, 2001, p. 172).

Nessa imensa generalização, o estilo, no sentido mais amplo, é visto como um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo, como sintoma de uma personalidade de um grupo, de um período ou de um indivíduo.

De alguma forma, todos esses aspectos do estilo enumerados por Compagnon – norma, ornamento, desvio, gênero, sintoma, cultura – giram em torno da dicotomia da necessidade e da liberdade, e ilustram um fenômeno, apresentado pelo autor, como a questão básica, a saber, da *sinonímia*: “dizer ou fazer *várias* coisas no mesmo estilo (aspecto da necessidade) e dizer ou fazer a *mesma* coisa em vários estilos (aspecto da liberdade) são os dois lados de uma mesma moeda” (OTTE, 2003, p. 22). Assim, o estilo é visto como identidade e diferença ao mesmo tempo.

Como se pode ver, o estilo está longe de ser um conceito puro. Ao contrário, ele compreende uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. A palavra *estilo*, aqui, em vez de ser despojada de suas acepções anteriores, em função de ter adquirido tantas outras, acumulou-se dessas várias outras e apropriou-se de todas elas. Hoje, quando falamos de norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, estamos, de uma certa forma, separada ou simultaneamente, falando de um *estilo*.

Dessa forma, o texto literário configura-se como um espaço livre e fecundo para a experiência dessas diversas manifestações do *estilo*, a despeito do caráter essencialmente ambíguo de que se constitui tal termo, especialmente no que diz respeito ao seu uso moderno:

Ele denota ao mesmo tempo a *individualidade* – registrada na célebre frase de Buffon, “o estilo é o próprio homem” -, 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*. (COMPAGNON, 2001, p. 166-167).

É preciso destacar que após o desaparecimento da retórica no século XIX, a estilística herdou a questão do estilo. Segundo as observações de Bloch e Wartburg, essa nomenclatura, tomada de empréstimo ao alemão, surgiu no francês na segunda metade do século XIX, e logo várias objeções surgiram ao termo. Isso se deu, especialmente, no questionamento sobre em que medida seria válida uma classificação que vai até aos indivíduos, isto é, discussões que remetem a uma antiga problematização, embasada no seguinte questionamento: pode haver uma ciência do particular? A partir, especialmente, dessa questão, a estilística passou a ser compreendida como uma matéria instável, em função da polissemia do estilo, sobretudo em razão da tensão, do frágil equilíbrio – ou mesmo do equilíbrio impossível – que caracteriza uma noção que pertence, ao mesmo tempo, ao público e ao privado, à multidão e ao indivíduo. Compagnon nos afirma que: “inevitavelmente o estilo tem dois aspectos, um aspecto coletivo e um aspecto individual, ou um lado voltado para o *socioleto* e um outro voltado para o *idioleto*, para usarmos palavras modernas.” (COMPAGNON, 2001, p. 173). Assim, a antiga retórica mantinha coesos esses dois aspectos do estilo, ou seja, por um lado, ela acreditava que os estilos não eram em número infinito, nem mesmo que eram múltiplos, mas que se reduziam a três, conhecidos como elevado, medíocre e humilde. Por outro lado, ela distinguia o estilo de Demóstenes do estilo de Isócrates. Entretanto, ela solucionava essa divergência afirmando que o estilo individual era nada mais que o estilo coletivo, mais ou menos adaptado, mais ou menos apropriado à questão. No entanto, após a retórica, o lado deliberado e coletivo do estilo tornou-se cada vez mais desconhecido, em função de ter sido substituído pelo estilo como “expressão de uma subjetividade, como manifestação sintomática de um homem.” (COMPAGNON, 2001, p. 174).

Em reação contra essa orientação, Charles Bally, aluno de Saussure, em seu *Précis de Stylistique* (Compêndio de Estilística, 1905), procurou criar uma ciência da estilística, separando, ao mesmo tempo, o estilo do *indivíduo* e o da *literatura*, assim como Saussure havia mantido a distância entre a *fala* e a *língua*, para fazer, desta, o objeto da ciência linguística. Note-se, então, que a estilística de Bally é um levantamento dos meios expressivos da língua oral. A partir disso, podemos considerar que a estilística sempre esteve do lado da estilística e da literatura. Isso se confirma através das monografias de escritores as quais, normalmente,

terminavam por um capítulo sobre aquilo que se chamava “O estilo de André Chénier”, ou “O estilo de Lamartine”, por exemplo, uma vez que a estilística literária na França, na primeira metade do século XX, teve como matéria, à semelhança da história literária de que ela dependia, grandes escritores franceses.

A partir dessa noção de estilo, uma outra se faz conhecer, através de Roland Barthes, em *Le Degré Zéro de l'Écriture* [O Grau Zero da Escritura], no qual ele distingue a *língua* como um dado social contra o qual o escritor nada pode, ou seja, “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.” (COMPAGNON, 2001, p. 174). Mesmo reconhecendo essa dualidade, esta não se faz suficiente para que Barthes descreva a literatura. E é a partir dela que ele elabora o conceito de *escritura*. Para ele,

*Língua e estilo* são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. [...] Escrituras, 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 [...] talvez mesmo três, pois a segunda, a populista, não é senão uma variante da primeira, a elaborada. (BARTHES apud COMPAGNON, 2001, p. 174-5).

Dessa forma, se existem três tipos de escrituras, estas bem podem correlacionarem-se aos três estilos da velha retórica – o alto, o médio e o baixo. Pode-se dizer, então, que o que Barthes fez, a partir dessa associação, foi reinventar, com o nome de escritura, o que a retórica denominava estilo: “a escolha geral de um tom, de um *éthos*.” (COMPAGNON, 2001, p. 175). Este *tom* entendido como o elemento propiciador do dizer ou fazer *várias* coisas no *mesmo* estilo – aspecto da necessidade - e dizer ou fazer a *mesma* coisa em *vários* estilos – aspecto da liberdade.

Como se pode perceber, o estilo se sustenta a partir de uma definição imprecisa e contraditória, isto é, mesmo mediante essas adversidades conceituais, há o propósito de relativizá-las, ao máximo, em função de acreditarmos, também,

que duas *verdades* podem se afirmar de maneiras distintas, sem serem necessariamente contraditórias. Em função disso, compartilhamos com a seguinte assertiva: “o estilo é identidade e diferença ao mesmo tempo.” (PERES; PEIXOTO; OLIVEIRA, 2005, p. 22). No passado, para que cada estilo fosse considerado novo, ele deveria se destacar do anterior, para, assim, afirmar-se como diferente, criando características que identificassem, cada uma de suas manifestações, como pertencentes à mesma corrente estilística. O estilo seria, assim, tanto responsável pela criação de um diferencial *para fora* quanto de uma identidade *para dentro* – explicação provável para que ele seja entendido tanto como um desvio da norma quanto a própria norma.

Se pensarmos que nos grandes estilos do passado houve um revezamento de uma época a outra, podemos considerar que a era pós-medieval foi também marcada pelos estilos individuais. Isso porque, com a *invenção* do indivíduo do Renascimento (BURCKHARDT, 1991), aparecem os grandes nomes da pintura, da literatura e das outras artes, que representavam, cada um por si, seu *estilo*, e cujas obras, apesar dos traços comuns da sua época, se tornaram inconfundíveis por conservarem a marca pessoal – o estilo individual – do artista. Assim, a individualidade compreendia a afirmação de uma *identidade* (aspecto da necessidade) no decorrer da produção artística que, ao mesmo tempo, procurava sua *diferenciação* (aspecto da liberdade) em relação aos contemporâneos.

Nota-se que Compagnon não se detém a uma fundamentação histórica detalhada da questão do estilo, talvez em função de considerá-la implícita quando descreve as referidas acepções do termo, uma vez que estão inseridas nas suas respectivas épocas. Mas há que se registrar, aqui, a definição negativa do estilo como desvio (*écart*): parte de um conceito mais recente, elaborado pelo fundador da Estilística – Leo Spitzer -, em meados do século XX. Talvez a inexistência de um estilo mais abrangente, como nos séculos passados, em relação aos dias de hoje, seja um dos motivos dessa chamada redução do estilo a um gesto de negação: visão que transformou a Estilística de Spitzer numa investigação dos traços mínimos que pudessem salvar a identidade do autor através da constatação de um *denominador comum*. O estilo, então, para ele, não é mais 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? (SPITZER apud COMPAGNON, 2001, p.185).

Para Spitzer, o traço de estilo se apresenta à interpretação como sintoma, individual ou coletivo, da cultura da língua. E assim como na história da arte, ele se manifesta por um detalhe, um fragmento, um traço sutil e marginal que permite reconstruir toda uma visão de mundo. Assim, cada um dos estudos sobre estilo de Spitzer “considera sério tanto um detalhe linguístico quanto o sentido de uma obra de arte” (SPITZER apud COMPAGNON, 2001, p. 186), procurando identificar, assim, uma visão de mundo coletiva e individual; um pensamento não racional, mas simbólico, como princípio de uma obra.

Essa linguagem simbólica de Spitzer, que valoriza a detecção de um “radical espiritual” e de uma “raiz psicológica” na busca de um estilo, facilitou a reação de alguns estruturalistas. Observa-se no pós-estruturalismo, e também na questão abordada por Jacques Derrida sobre a *différance*, uma continuação do movimento de oposição contra a estilística. Se o jogo entre a identidade e a diferença era fator constitutivo para o estilo, a monopolização dessa diferença acabava não apenas com o “denominador comum” de Spitzer, mas com qualquer tentativa que se voltasse para acabar com o princípio da identidade. Assim, a rejeição do pensamento binário, moldado nos termos da forma e do conteúdo, ou de outras categorias afins, significou necessariamente o fim do estilo, em função de que a idéia fundamental do estilo consiste em poder dizer coisas diversas da mesma maneira ou dizer a mesma coisa de formas diversas. E dizer a mesma coisa em outras palavras é, para os adversários da Estilística, dizer outra coisa.

O filósofo Neslon Goodman, em *O estatuto do estilo*, se posiciona de maneira extremamente elegante e convincente, no que diz respeito às suas impressões sobre o estilo. Uma de suas considerações aponta para o fato de que a

sinonímia não é de modo algum indispensável para que o estilo exista, ou seja, para que se reconheça, no estilo, alguma legitimidade. A sinonímia é, certamente, suficiente para que haja o estilo, mas não deve ser entendida como uma condição *sine qua non* para a existência dele. Segundo ele, a condição necessária do estilo, na realidade, é mais flexível e bem menos impositiva. Ele observa que “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.” (GOODMAN apud COMPAGNON, 2001, p. 188). Isso significa que, para recuperar o estilo, não somos obrigados a cremos na sinonímia exata e absoluta, mas somente admitir que há maneiras muito diferentes de dizer coisas muito semelhantes e, ao contrário, maneiras muito semelhantes de dizer coisas diversas. Logo, na visão de Goodman, o estilo supõe, simplesmente, que uma variação de conteúdo não deve implicar uma variação de forma equivalente, isto é, com a mesma amplitude, com a mesma força, assim como também a relação entre forma e conteúdo não deve ser biunívoca.

Essas considerações, para Goodman, servem-lhe de base para uma outra definição de estilo: o estilo como *assinatura*:

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. (COMPAGNON, 2001, p. 189).

Reitera, também a partir dessa (re) definição, o conceito de complexidade inerente ao termo, definindo-o como uma característica complexa, capaz de distinguir um indivíduo ou um grupo. A precisão dessa assertiva inscreve-se em:

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. (GOODMAN apud COMPAGNON, 2001, p. 189).

Entendemos, assim, que o estilo, muitas vezes, parece estar mais intimamente ligado à questão das *variações* dos traços familiares do que à noção de traço familiar, enquanto “denominador comum”, propriamente dito.

De qualquer forma, dentre essas variações, há que se considerar, também, os três aspectos tidos como *inevitáveis* e *insuperáveis* do estilo: o de que ele é uma variação formal, a partir de um conteúdo ou contexto, sutilmente estável; o de que ele realmente é um conjunto de traços característicos de uma obra, através da qual se permite identificar e reconhecer, de forma mais intuitiva e menos analítica, o seu autor; e o de que ele é uma escolha entre várias *escrituras*. O que parece não ter contribuído, de fato, com essas várias noções sobre o estilo são as definições de norma, prescrição ou cânone atribuídas a ele. E talvez seja devido a essas noções, que compreendem, visivelmente, um caráter inteiramente impositivo e inflexível, que o estilo tenha sido rejeitado, ou considerado “fora de moda”, especialmente pelas pesquisas universitárias. Embora não seja pretensão deste trabalho redefini-lo, há a ideia consciente de reavivá-lo, de repensá-lo enquanto mecanismo precioso de enunciação, principalmente no texto literário em que gênero e identidade se buscam representar.

#### REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (Org.). **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

VIDAL, Eduardo. **O estilo é o objeto**. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A força da letra: estilo, escrita e representação**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG / FALE, 2000.

Recebido em 02 de dezembro de 2013.

Aprovado em 14 fevereiro de 2014.