

A ESTILÍSTICA E O DISCURSO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO

Elis de Almeida Cardoso
(Universidade de São Paulo)

Alessandra Ferreira Ignez
(Instituto Federal de São Paulo)

RESUMO

A Estilística, por muito tempo, foi tomada como uma disciplina que se aproximava da Retórica, sendo responsável pelo estudo das figuras de linguagem existentes em textos literários. Esse olhar redutor foi ampliado, pois, hoje, entende-se o estilo como formas de expressão em diferentes contextos enunciativos. Observa-se, dessa forma, a sua importância para os estudos discursivos, pois cada gênero apresenta usos linguísticos específicos que geram efeitos de sentido diversos. No caso do discurso literário, o pesquisador depara-se com a questão da forma, da expressividade e da individuação do dizer, sendo assim tenta investigar os efeitos expressivos obtidos por meio de traços estilísticos. Se o estudo do estilo de época na literatura fez-se importante, pois havia grupos de escritores com características estilísticas bem similares que revelavam seus ideais artísticos, atualmente, existe uma diversidade estilística muito grande, que dificulta o trabalho com o estilo de época e que abre as portas para uma análise mais plural, que identifique os traços estilísticos de cada autor, dos vários grupos que surgem simultaneamente na pós-modernidade com objetivos distintos. Desse modo, este artigo pretende mostrar de que maneira, à luz da Estilística, é possível analisar efeitos de sentido obtidos no discurso literário contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; discurso literário; estilo; pós-modernismo

Introdução

Tendo como precursores Charles Bally e Leo Spitzer, a Estilística firma-se no início do século 20 como uma das correntes dos estudos linguísticos. Bally sempre defendeu que a face afetiva dos estudos da linguagem deveria ser levada em consideração, uma vez que os aspectos expressivos da língua são naturais. Ao contrário de Spitzer, Bally se ocupou da Estilística da língua, da expressão linguística, tratando-a coletivamente e afastando-se da literatura e dos estudos literários.

Utilizando o material linguístico de que dispõe, o enunciador é capaz de fazer escolhas, que variam de acordo com o gênero, com o público, com a situação de enunciação. Toda escolha, entretanto (CRESSOT, 1980), é limitada por fatores linguísticos, psicológicos e sociais. Afirma-se, então, que por trás de todo ato de comunicação existe algo mais do que simplesmente transmitir uma mensagem. Mesmo que o texto seja puramente referencial, objetivo, ele carrega consigo um aspecto intencional, seja um desejo de impressionar o destinatário, seja um desejo de marcar uma posição.

Um dos objetivos da Estilística é justamente analisar a escolha feita pelo enunciador, dentre os elementos linguísticos disponíveis, verificando-se de que maneira se consegue com ela efeitos estéticos e expressividade e tentando-se chegar à intenção do enunciador por meio do estilo encontrado em seu texto. Interpretar as escolhas feitas, verificar os resultados expressivos, entender as atitudes tomadas perante o material linguístico disponível, seja por um autor, por um grupo, por uma época, esse é o princípio fundamental da análise estilística, diz Cressot (1980, p. 14).

Partindo-se da escolha e chegando-se aos resultados expressivos, este artigo pretende mostrar de que maneira, à luz da Estilística, é possível analisar efeitos de sentido obtidos no discurso literário contemporâneo.

Estilo: uma questão de gênero

Segundo Bakhtin, “aprendemos a moldar nossa fala pelas formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos logo, desde as primeiras palavras, descobrir seu gênero, adivinhar seu volume, a estrutura composicional usada, prever o final, em outras palavras, desde o início somos sensíveis ao todo discursivo” (1984, p. 285).

As vertentes contemporâneas percebem uma impossibilidade de se abordar a questão do estilo dissociando-a da do gênero discursivo. Bakhtin, que abre a discussão sobre o modo de trabalhar a questão estilística relacionando-a a determinado gênero, afirma que os gêneros, para serem constituídos como uma esfera da comunicação, assentam-se sobre um tripé: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Para o autor (1997, p.279), cada esfera da comunicação humana tem finalidades distintas que provocam diferentes usos da língua (estilo).

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos, e gramaticais –, mas também e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

Pelo fato de os gêneros terem características próprias, torna-se fundamental, para compreender a organização, bem como para estabelecer a coerência de cada um, conhecer o seu estilo, sua construção composicional, seu conteúdo temático e também seus assuntos (temáticas) frequentes. Brandão (1994, p.59) chama essas estruturas globais do discurso de superestruturas e afirma que o seu conhecimento – que abrange tanto a estrutura quanto o tipo de linguagem utilizada – auxilia a perceber a coerência de dado discurso e seu papel nas esferas das atividades humanas.

Faz-se importante notar que a instituição de um gênero está associada a uma necessidade comunicativa que surge em um determinado contexto histórico, sendo, por isso, evidente o surgimento de

novos gêneros com o passar do tempo. O gênero *e-mail*, por exemplo, tem como uma de suas características uma construção composicional breve, que interfere diretamente sobre o estilo do texto: linguagem sucinta. Esse exemplo permite notar que os elementos do tripé, além de relacionados, exercem influência um sobre o outro. Nesse caso, a construção composicional interfere no estilo; em outros, pode-se perceber a influência do conteúdo temático – que mostra o prisma pelo qual determinado assunto será abordado: poético, científico etc. – sobre as escolhas linguísticas, isto é, sobre o estilo. Além dos elementos do tripé, pode-se dizer que os assuntos – temáticas ou temas – exercem influência sobre escolhas linguísticas.

Como diz Todorov (1980, p.49), o fato de os gêneros serem instituídos provoca determinadas expectativas no que diz respeito a seus assuntos, sua construção composicional, seu estilo e seu conteúdo temático, servindo de modelo. Desse modo, os falantes de uma língua, ao selecionarem determinado gênero, procuram seguir os usos linguísticos e a construção composicional comuns a ele.

É ainda necessário mencionar que cada produção verbal, como assinala Bakhtin, tem sua individualização, porém existem características mais ou menos estáveis para cada tipo de discurso que definem o gênero. Se os gêneros se manifestam pelos enunciados, que podem ser chamados de textos, segundo Brandão (1994, p.53), o texto é um “elemento de mediação no processo de interação social”. A autora vale-se da definição dada por Koch e Travaglia (1989) para texto:

[texto] uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição) que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor) em uma dada situação de interação comunicativa específica como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente de sua extensão.

Pensando na questão do caráter individual de cada produção verbal, surgem questões relevantes a respeito da elaboração textual. Uma dessas questões é a importância das condições de produção para o resultado final do texto e para o seu sentido. O enunciador respeita as características inerentes de cada gênero, bem como valoriza as condições de produção com que se defronta para elaborar seu enunciado, o qual também é influenciado por fatores como contexto sócio-histórico, ideologia e objeto do discurso. O estilo também está sujeito a alterações dependendo das condições de produção do enun-

ciado, mas, em textos cuja linguagem é padronizada, isso se torna menos comum.

Atendo-se à questão estilística, pode-se dizer que há diferentes recursos linguísticos para textos pertencentes a gêneros distintos. A confrontação de aspectos estilísticos entre os diferentes gêneros pode levar a perceber algumas semelhanças e diferenças entre eles. A seleção dos elementos linguísticos de cada esfera discursiva pode ser determinada pela sua função social, o que pode explicar, em alguns casos, as diferenças de uso da língua ou as semelhanças. É inevitável mencionar que traços estilísticos de cada tipo de discurso individualizam o uso da língua. Nesse caso, pode-se pensar em estilo como um uso determinado e marcado da língua, que se define por meio de escolhas de usos linguísticos operadas para a construção de discursos. De acordo com Fiorin (2006, p.46), “o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade”.

Pode-se dizer, então, que o gênero determina as escolhas por meio da organização textual, dos objetivos, da relação enunciadador/enunciatário e do estilo, ou seja, as escolhas presentes em um anúncio publicitário dificilmente apareceriam em uma bula de remédio ou em um manual de instruções.

Estilo individual e estilo coletivo

Retomando a história da estilística, a questão de ser o estilo individual foi ponto de discordância, no sentido de manifestação linguística particular de um falante, de um escritor, de uma obra etc. De acordo com Bally (1951, p.1), o estilo está na língua e não na fala, portanto o estudo estilístico deve voltar-se para o valor afetivo dos fatos da linguagem organizada.

Para o autor, a questão estilística está diretamente relacionada à espontaneidade e à coletividade. Segundo suas ideias (1951, p.18), raramente, um falante fará uso de expressões que se distanciem daquelas utilizadas pelos membros de sua comunidade linguística, o que evidencia, para Bally, a espontaneidade do uso linguístico. Além disso, o autor afirma que o estudo do estilo só é possível graças a essa espontaneidade. De acordo com essa visão, percebe-se que não existe um estilo individual, o que impossibilitaria um trabalho voltado para o estilo de um autor ou de uma obra literária. Bally assevera ser um

erro estudar o estilo de um autor ou de uma obra literária, pois os escritores fazem um uso consciente da língua, não sendo, pois, os desvios do uso comum encontrados nas obras traços de estilo, mas ferramentas estéticas.

Cressot (1980, p.15) também afirma que os escritores fazem um uso consciente da língua, mas não descarta a viabilidade de um estudo voltado para o estilo de um autor ou de uma obra, pois, para ele, a obra literária, com suas particularidades, não deixa de ser uma forma de comunicação, assim como qualquer ato de fala. Além disso, os falantes também podem criar um discurso mais elaborado, que requeira um uso consciente da língua para atingir seu interlocutor.

As reflexões bakhtinianas sobre o estilo abrangem também o ponto da individualidade e da coletividade. Para Bakhtin (1997, p.283), tudo gira em torno da questão do gênero; todo enunciado, oral ou escrito, é individual, portanto pode deixar transparecer marcas de individualidade do uso da língua de quem fala ou escreve. Entretanto, o autor afirma que “nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual”. Dentre os mais propícios, cita os literários e, dentre os menos propícios, aqueles que têm uma forma padronizada. Bakhtin diz que poucas marcas de individualidade podem ser encontradas em textos que requerem uma padronização da linguagem, pois, nesses enunciados, o estilo individual não faz parte das intenções do enunciador, diferentemente do que ocorre com textos literários. No caso dos textos comerciais, percebe-se certa busca pela padronização do estilo e pela eficácia comunicativa. Já nos textos literários, existe um esforço para encontrar novos modos de transmitir conceitos já conhecidos, surpreendendo, assim, os leitores com uma nova forma de dizer.

Não se pode ignorar, como diz Bally, que existe um estilo na língua, mas também não se pode dizer que não exista estilo individual, na medida em que é o falante que escolhe como irá formular o seu enunciado. Isso promove uma dupla face ao estilo que permite sua manifestação na língua em sua natureza sistêmica e sua eclosão no discurso. Observa-se também que é preciso se atentar ao fato de que um uso mais padronizado da língua ou outro mais afastado do comum pode estar relacionado com o gênero discursivo. Bakhtin (1997, p.284) harmoniza bem os diferentes focos da estilística:

O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. Isso não equivale dizer, claro, que o estilo linguístico não pode ser objeto de um estudo específico, especializado. Tal estudo, ou seja, uma estilística da língua, concebida, como uma descrição autônoma, é possível e necessário. Porém, para ser correto e produtivo, este estudo sempre deve partir do fato de que os estilos da língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se no estudo prévio dos gêneros em sua diversidade. Até agora, a estilística da língua ignora tais fundamentos, daí sua debilidade. Não existe uma classificação comumente reconhecida dos estilos linguísticos.

Conceber que diferentes gêneros discursivos requerem diferentes usos da língua pode facilitar o estudo do estilo. No que se refere ao discurso literário, pode-se pensar em um estudo estilístico mais complexo no sentido de se verificar, além das características comuns da sua linguagem, o estilo individual de um autor ou de uma obra.

A recorrência ou frequência de itens linguísticos, como menciona Enkvist (1974, p.44), determina o que é marcante em um dado gênero ou enunciado, constituindo, pois, o seu estilo. O autor afirma que o primeiro passo para um estudo estilístico deve ser em direção da busca de elementos linguísticos recorrentes de um dado texto, não perdendo de vista um cotejo com outros textos que com ele estabeleçam uma norma, a fim de que se possa verificar quais são os traços estilísticos próprios desse discurso. Riffaterre (1971, p.47), seguidor da estilística estrutural, também defende que é por meio dos traços recorrentes que se pode definir o que caracteriza o estilo de um texto. No caso de uma obra literária, é preciso fazer o levantamento de seus traços recorrentes portadores de uma função expressiva para o contexto.

O estilo e o discurso literário contemporâneo

O estilo de época costuma fazer parte de análises estilísticas, em virtude da importância da influência de determinadas tendências de um dado período sobre as obras que nele se inserem. As marcas estilísticas decorrentes dessa influência podem apresentar ao pesquisador do estilo uma coordenada geral da obra, mostrando, principalmente, que o escritor pode ser conduzido pelas ideias de produção artística em voga em sua época.

O agrupamento de escritores contemporâneos com características estilísticas semelhantes é relevante, na medida em que essa reunião acaba por apresentar as linhas gerais de usos estilísticos de uma

época feita por determinado grupo de escritores. Por meio do cotejo de obras de um dado período, é possível não só levantar os empregos estilísticos adotados, mas também tentar entender a relação desses usos com os anseios artísticos de um grupo, visto que os escritores são seres históricos constituídos, e algumas ideologias históricas sobre o fazer literário podem ser refletidas em obras sob a forma de usos estilísticos específicos que satisfaçam aos anseios dos escritores e da visão de mundo da época. Ressalva-se, entretanto, que alguns estudos de estilo de época, na tentativa de apresentar as semelhanças, às vezes, deixam à margem dessas pesquisas autores que rompem com modelos epocais, restando a eles a designação de escritores que estão além de seu tempo ou que “sofrem” de um certo anacronismo. Talvez, as dessemelhanças possam contribuir para o estudo de concepções distintas sobre o fazer artístico numa mesma época. Cabe ressaltar que não se invalidam aqui os estudos de época, pois são bastante didáticos ao mostrar traços estilísticos empregados com recorrência por um grupo dominante de um período literário. Faz-se necessário, porém, atentar que tais agrupamentos, na história da literatura, tornam-se mais fáceis quando se tem movimentos literários definidos, como o Arcadismo, o Barroco etc., nos quais, embora sejam encontrados alguns autores com características estilísticas particulares, são mais visíveis aspectos estilísticos comuns.

Contudo, já a partir do Modernismo e principalmente com o Pós-Modernismo, a tarefa de encontrar em textos contemporâneos características próprias de uma época torna-se bastante difícil, em virtude de se estar diante de obras que têm configurações estilísticas várias. Os pós-modernistas fazem reviver, de maneira diferenciada, características de escolas literárias do passado que atendem às suas necessidades expressivas. É possível deparar-se, nesse período, com sonetos ao estilo parnasiano, bem como com obras que buscam uma linguagem coloquial próxima da fala, na esteira da ruptura modernista. Pode-se afirmar, então, que, pelo fato de terem modelos estilísticos do passado em mãos, os autores pós-modernos podem escolher quais satisfazem melhor às suas concepções artísticas. Chega-se a um período de nova reflexão artística, em que os escritores têm muitas possibilidades de escolha. Em face da variedade estilística, torna-se complexo reunir características próprias desse momento, sendo possível afirmar que essa é uma época caracterizada pela diversidade de estilos.

O Pós-Modernismo é formado por vários grupos de escritores, cada qual apresentando suas tendências estéticas e estilísticas, não sendo, por essa razão, aconselhável tomar apenas um como representante do período. O Concretismo, por exemplo, não obstante apresente autores com projetos estilísticos comuns, não deve ser visto como o único modelo da pós-modernidade, na medida em que existem produções de outros grupos com aspectos estilísticos distintos.

O estilo numa perspectiva sincrônica: a devoração antropofágica da tradição

A abordagem do estilo por meio de um estudo sincrônico é proposta por Haroldo de Campos. Segundo o autor (1977, p.74), sob essa perspectiva, são agrupados autores que apresentam características estilísticas semelhantes num território *a-temporal*.

Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidades, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem, num território a-temporal ou sobre-temporal, onde realmente existe e co-existe uma heurística geral de formas.

Para o autor, o estudo diacrônico – que é concernente à produção literária de uma época (estilo de época) – não deixa de ser importante, na medida em que o escritor é um ser historicamente marcado. Ele se complementa pelo estudo sincrônico, paralelo ao diacrônico. Essa combinação deixaria que o estudioso do estilo buscasse na história da literatura autores que têm um objetivo comum no que diz respeito à produção artística, bem como a influência de um sobre o outro, assim como o diálogo entre obras (1975, p.213-214).

O conceito de *poética sincrônica*, tal como eu o entendo, resulta de uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson, retomada recentemente por Gérard Genette, a propósito do que poderia ser uma “História Estrutural da Literatura”. Esta não seria outra coisa senão a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos. A poética diacrônica, assim reformulada, passaria a ser, como quer Jakobson, “uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”. Corolariamente, os cortes sincrônicos, realizados segundo um critério de avaliação de funções, teriam em conta não apenas o “presente da criação” (a produção literária de uma dada época), mas também o seu “presente de cultura” (a tradição que

nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos).

É evidente que o contexto histórico em que os autores se inserem se faz importante não só quanto aos aspectos ideológicos e sócio-históricos existentes em suas produções, mas, principalmente, para verificar como seus anseios artísticos formais se concretizam no discurso. No entanto, é importante sublinhar que, por meio de recortes sincrônicos, é possível verificar, em autores pertencentes a espaços e tempos distintos, buscas e concretizações poéticas semelhantes. Esses recortes permitem verificar a influência de certos autores de uma época sobre outros de outro período, bem como o modo como certas tendências estilísticas ressurgem. O diálogo intertextual pode enriquecer a leitura de ambos os períodos.

À poética sincrônica está atrelada a ideia de antropofagia. Haroldo de Campos trabalha bastante com esse conceito e, para o autor, no campo artístico e no filosófico, existe a necessidade da devoração do passado para que se escolha o que reaproveitar e como reutilizar, como fazem os antropófagos.

As ideias contidas no *Manifesto Antropófago* (1928, *apud* RUFFINELLI e ROCHA, 2011, p.27), de Oswald de Andrade, vão ao encontro das de Haroldo.

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question. (...)

Contra todos os importadores de consciência enlatada. (...)

Para ambos, é inconcebível consumirmos modelos enlatados, devemos “digerir” os exemplos alheios como um canibal: aproveitar o que nos for útil e eliminar o que não nos interessa. Além disso, Haroldo de Campos sempre propõe uma reflexão sobre o passado artístico. Não se trata, portanto, de cópias, mas de reapropriação, ao modo de cada escritor, de modelos passados. Para Haroldo, é preciso (re)inventar o fazer poético (1977, p. 74), o que seria, no dizer de Moser (1998, p.69), fazer uma reciclagem cultural, que representa

uma retomada sem jamais produzir a mesma coisa, sem obedecer a uma lógica idêntica.

Pensando um pouco no caso da produção literária brasileira, é possível dizer que uma postura submissa aos modelos europeus – comparada pelos modernistas ao devorar de um avestruz – estendeu-se até o Modernismo. Entretanto, a partir desse movimento, o comportamento resignado da maioria dos autores começa a ser alterado pelo desejo de uma produção artística de exportação, que se configurasse como parte da literatura universal, tendo espaço reconhecido nela. A partir da década de 50 do século 20, essa ideia torna-se mais madura, pois os escritores brasileiros e os latino-americanos em geral estão ávidos por uma produção artística diferente, que se destaque no cenário universal. Começa-se, portanto, a pensar dialogicamente a literatura, tem-se como cotejo o outro que pode inspirar, assim como pode fazer com que se subverta aquilo que faz. Entretanto, para se destacar no cenário universal, é preciso uma ruptura ou inovação formal em relação à história literária.

O advento da globalização no século 20 impulsionou o contato entre culturas e, conseqüentemente, o diálogo entre autores e obras, fazendo com que a antropofagia cultural se tornasse viável. A ressemantização e a subversão decorrentes do canibalismo realizadas pelos latino-americanos mostram uma arte marginal, que se destaca em razão da diferença: o local passa a destacar-se no universal por meio da forma como o texto literário é organizado; está aí o segredo. A antropofagia pressupõe um toque peculiar do próprio autor. Diz Haroldo de Campos (1981, p.11):

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico ou dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”: uma crítica da História como

função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz de apropriação como expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do gr. *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína o tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais.

É importante notar que movimento local-universal requer também um movimento universal-local em primeiro lugar. A aproximação das culturas favorece o canibalismo – que exige a assimilação do universal para dar-lhe um toque local, entretanto essa marca diferencial e pensada pode transformar o local em modelo universal.

Analizando estilisticamente a literatura contemporânea

É esse estilo, ou essa mistura de estilos que caracteriza textos e autores contemporâneos. Além de Oswald de Andrade, que sempre lutou contra a “consciência enlatada”, e buscou algo novo e original para a sua poesia, Carlos Drummond de Andrade, que publicou até a década de 80, mostrou também que os indivíduos, assim como os poetas devem misturar, deglutir e não se submeter a algo pronto e planejado. Seus poemas que criticam comportamentos sociais mostram um autor preocupado com a modernidade. O poema *Ao Deus Kom Unik Assão* (ANDRADE, 2002, p.705), que abre o livro *As impurezas do branco* (ANDRADE, 2002, p.703-782), critica o homem animalizado, que não pensa por si, o homem massificado e submisso. Para fazer a crítica, o autor se utiliza de criações lexicais próprias e originais, como por exemplo, a do verbo *adourar* (em que há uma mistura entre *adorar* e *ouro*) e o adjetivo *escãocarado* que se refere às bocas abertas de seres que se deixam animalizar ou se possuir pelo cão. No poema *Eu, etiqueta* (ANDRADE, 2002, p.1252), a crítica vai para o indivíduo que pensa apenas em marcas famosas e que perde sua individualidade. O homem passa a ser coisa: *Meu nome novo é Coisa. Eu sou a Coisa, coisamente*. Por meio das escolhas e criações lexicais, o autor mostra que o discurso literário poético pode ter uma função social.

A desconstrução da linguagem e o niilismo mostram uma poesia pós-moderna preocupada com o desmoronamento do mundo

moderno e uma reconstrução dele em outra ordem. Os jogos lexicais de Arnaldo Antunes em *Inclassificáveis* (2006, p. 257) mostra nossa mistura. Não somos nem índios, nem europeus, nem negros. Somos inclassificáveis

que preto, que branco, que índio o quê?
 aqui somos mestiços mulatos
 cafuzos pardos mamelucos sararás
 crilouros guaranisseis e judárabes
 orientupis orientupis
 ameriquítalos luso nipo caboclos
 orientupis orientupis
 iberibárbaros indo ciganagôs
 somos o que somos
 inclassificáveis

Nesses casos, observa-se a individuação do dizer, principalmente, pelas escolhas e criações lexicais, sendo o emprego destas mais frequentes com o advento da modernidade. É claro que cada formação revela a criatividade de cada autor e proporciona diferentes efeitos de sentido, visto que são produzidas para universos discursivos distintos, evidenciando as visões de mundo daquele que enuncia. Vale lembrar que, como assevera Barbosa (2001, p.49), as marcas discursivas existentes no discurso literário estão sempre relacionadas a uma situação específica de enunciação.

O uso sucinto, fragmentado ainda é um modelo para alguns autores mais recentes, entretanto a prolixidade discursiva também surge em outros textos, como em *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2004), que, apesar de ter uma sintaxe própria, fragmentada, apresenta uma expansão discursiva típica do Neobarroco. O autor, com criações lexicais como *milumanoites*, *belabela*, *nãomaisnãomais*, também faz reviver discursos alheios:

por isso começo escrever
 mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura
 para
 começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por
 isso
 recomoço (...) em milumanoites miluma-páginas ou uma página
 em uma
 noite que é o mesmo (2004, p.1)

Milumanoites retoma a obra *As mil e uma noites*.

passatempos e matatempos eu pervago por este minuscoleante
instante de
minutos instando alguém e instado além para contecontear uma
estória
scherezada minha fada quantos fados há em cada nuga meada
noves fora fada
scherezada scherezada uma estória então o miniminino adentrou
a noitrêvia
forresta (...) meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque
deu com a
bela endormida belabela me diga uma estória de vida mas a bela
endormida
de silêncio endormia (2004, p.47)

Belabela, na obra, estabelece uma relação intertextual com *A Bela Adormecida*.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não
conto não
quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo
me revôo
mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa
nãomaisnãomais (2004, p.47)

A criação *nãomaisnãomais* retoma *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1982, p.298): *Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida;/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida*.

Esses exemplos mostram a preocupação do autor em estabelecer uma rede discursiva e um diálogo constante de uma obra com outra.

O dialogismo e o hibridismo são aspectos estilísticos que se avolumaram com a pós-modernidade e surgem de diversas formas na literatura, fazendo-nos refletir sobre a Estilística da Enunção. Segundo Discini (2003, p. 224), o “outro”, ou melhor, o seu discurso, o seu estilo, pode estar marcado ou não num discurso que o retoma. De acordo com a autora, “ler um enunciado cuja heterogeneidade é mostrada [marcada ou não], é, portanto, *enxergar* o corpo do *outro* no *um*.”. José Paulo Paes, com *O aluno* (1947, p.27), traz uma mescla de modelos. Diz inicialmente se apropriar de todos os versos já escritos:

São meus todos os versos já cantados. Devorando antropofagicamente os mestres e identificando-se com eles, continua seu poema: *Intacto me revejo nos mil lados / De um só poema.* O recuperar do outro se faz por meio de sua memória: *Circulam as memórias e a substância / De palavras, de gestos isolados.* O aluno usa os “sapatos” que Rimbaud utilizou em seu soneto *Minha boemia (São meus também os líricos sapatos / De Rimbaud)*, bem como a tristeza de Bandeira, talvez, em *A cinza das horas (e no fundo dos meus atos / Canta a doçura triste de Bandeira.)*. Ele também fica “atrás do bigode” de Drummond – *Drummond me empresta sempre o seu bigode.* – e sonha com a borboleta de Neruda – *Com Neruda, meu pobre verso explode/E as borboletas dançam na algibeira.* Observa-se que o autor faz um jogo com elementos alheios, fazendo uso da citação. Verifica-se, então, outros no um, havendo uma fusão discursiva. Nesse caso, o trabalho com diferentes vozes fica evidente. É válido também perceber que, apesar de citar mestres que rompem com a rigidez da métrica, José Paulo Paes (1947) produz um soneto com versos decassílabos e com rimas. Desse modo, entendemos ser o autor produto de vários modelos. Ele identifica-se com *todos os versos já cantados* e apresenta uma ideia híbrida de composição artística.

Paulo Leminski (1987) também devora o poema *Motivo*, de Cecília Meireles (1987, p. 81), e subverte alguns de seus aspectos. Em *Razão de ser* (1987, p.80), o autor consegue manter um discurso mostrado, mas não marcado. Tanto o título quanto parte do primeiro verso de ambas as produções assemelham-se pela significação das palavras (*Motivo/Razão de ser; Eu canto/Escrevo*). Cecília utiliza quatro estrofes compostas por quatro versos, mas Leminski constrói uma só estrofe com doze versos. A musicalidade leve existente em Cecília não aparece no discurso do poeta concreto, que tem um tom mais duro. Enquanto o enunciador do poema *Motivo* tenta justificar seu canto (*Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa.*), o de *Razão de ser* parece não prestar contas ao seu leitor (*Eu escrevo apenas. / Tem que ter por quê?*). De um lado, há um discurso musicado e leve e, de outro, uma fala mais seca e dura. As retomadas discursivas se dão pela semelhança, porém o estilo de Cecília aparece subvertido no poema de Leminski.

Considerações finais

Como se pode perceber, existem algumas tendências no discurso pós-moderno, mas não se pode dizer que existe uma unidade

estilística, mas estilos variados, marcados pela hibridização e pelo dialogismo.

Não dissociar a noção de estilo da de gênero discursivo se faz importante para um estudo que se debruce sobre marcas estilísticas de um dado discurso. No caso do discurso literário, observa-se um espaço em que se busca o afastamento do comum, do regular, sendo a forma do dizer importante e significativa para a constituição da obra artística. Nesse campo, emergem marcas de individualidade que surpreendem o leitor e que geram efeitos expressivos para o discurso.

O fazer artístico hoje depende das escolhas feitas por um escritor e de seus modelos. Os autores, geralmente, fazem modelos passados reviver, mas de modo ressemantizado e reciclado.

A globalização permitiu um avanço em direção da dialogicidade e da hibridização. A literatura contemporânea dialoga com o passado, com o presente, apresentando uma variedade estilística, que satisfaz as necessidades expressivas de cada autor. Portanto, classificações estilísticas de época tornam-se difíceis e não devem ser radicais dentro desse universo literário plural que presenciamos.

ABSTRACT

For a long time, Stylistics was considered a discipline akin to Rhetoric, being responsible for the study of figures of speech existing in literary texts. This reduced idea was extended, because, today, style is considered forms of expression in different enunciative contexts. Thus, its importance for discourse studies, because each gender has specific linguistic usages that generate different meaning effects. In the case of literary discourse, researchers are faced with the question of form, of expressiveness and of individuation of speech, so they try to investigate the expressive effects obtained through stylistic uses. If the study of the style of a particular period in literature became important because there were groups of writers with very similar stylistic features that revealed their artistic ideals, currently, there is a great stylistic diversity, which makes it difficult to work with the style of a period and “opens the door” to a more plural analysis, which tries to identify the

stylistic uses of each author, of the various groups that appear simultaneously in postmodernity with distinct objectives. Thus, this article aims to investigate, drawing on Stylistics, how it is possible to study the meaning effects obtained in contemporary literary discourse.

KEY-WORDS: Stylistics; literary discourse; style, postmodernism

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2002.

ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso: antologia*. São Paulo: Publifolha, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris-Genebra: Klincksieck-Georg, 1951.

BARBOSA, Maria Aparecida. Da neologia à neologia na literatura. *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2 ed. Campo Grande: COMPED, INEP, Editora UFMS, 2001, p. 33-51.

BRANDÃO, Helena. Coesão e coerência textuais. *Diário de classe 3: língua portuguesa*. São Paulo: FDE, 1994, p. 53-60.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 1982.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio das Letras*, n. 62, 1981.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

ENKVIST, Nils Erik *et alii*. *Linguística e estilo*. Trad. De José Paulo Paes e de

Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1974.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e Coerência*. São Paulo: Cortez, 1989.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

MOSEER, Walter. Du baroque européen et colonial au baroque américain et postcolonial. *Barroco e modernos: nuevos caminos en la investigación del barroco ibero americano*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998, p. 67-82.

PAES, José Paulo. *O aluno*. Curitiba: Edições do Livro, 1947. RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

RUFFINELLI, Jorge e ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje?* São Paulo: Realizações Editora, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Recebido em 27 de março.

Aprovado em 09 de abril.