

Estudos da Língua(gem)

Mattoso Câmara e os Estudos Lingüísticos no Brasil

Notas sobre a Estilística de Mattoso Câmara*

Notes on Mattoso Câmara's Stylistics

Sírio POSSENTI**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP/CNPQ)

RESUMO

Este trabalho apresenta sumariamente as principais teses de Mattoso Câmara sobre a estilística e uma pequena amostra de suas análises de textos ou de aspectos de textos literários. O objetivo é deixar claro que teorias de estilo consideradas psicologizantes privilegiaram a análise dos textos, deixando em aberto um conjunto de problemas que merecem ser mais analisados.

PALVRAS-CHAVE

Mattoso Câmara. Estilística. Estudos machadianos.

* Uma parte deste trabalho foi apresentada no 52º Seminário do GEL, em 2004, e foi publicada em **Estudos lingüísticos**, XXXIV. www.gel.org.br/4publica-estudos-2005. p. 73-76.

** Sobre o autor ver página 93.

ABSTRACT

This paper offers a summary of Mattoso Câmara's main hypotheses about stylistics as well as a sample of his text or literature analyses. The goal of this work is to make it clear that even the so called psychologizing theories of style privilege text analysis, permitting therefore to revisit a set of problems that deserves further analyses.

KEY-WORDS

Mattoso Câmara. Stylistics. Machadian studies.

Introdução

Neste texto em homenagem a Mattoso Câmara, não pretendo mais do que evocar algumas de suas teses sobre estilo e apresentar alguns exemplos que tanto ilustram seu trabalho de analista fino e sensível quanto ao relativo poder das teorias que adota. Na primeira parte, apresento, com algumas ilustrações, as principais teses de Mattoso sobre estilo. Na segunda, algumas de suas análises.

Provavelmente, pode-se dizer do estilo o que se pode dizer de qualquer outra questão que tenha despertado o interesse de estudiosos: que é possível fazer dele muitas abordagens. Talvez se possa dizer ainda que é um tema cujo prestígio decresceu nos últimos tempos. Minha hipótese é que essa perda de espaço se deve ao fato de que é comumente associado à esfera da individualidade e, por isso, pareceria pouco sistemático.

Mattoso diz que há duas grandes vertentes de estudo do estilo: uma privilegia seu lado social e a outra, seu lado individual (sendo que, neste caso, o objeto típico é um escritor). Mas isso parece um pouco vago. O que provavelmente falta mostrar é a conexão que existe entre o que se considera social e o que se considera individual. Uma hipótese: quando parece mais individual, o estilo garante, no entanto, uma identidade, uma pertença a um grupo (seja pela gíria, seja pelo estilo de escolas literárias, por exemplo). O que mostra que o que se toma como individual não pode existir sem um fundamento que seja de outra ordem. Todos os exemplos de estilo individual podem ser reduzidos a formas de “explorar” a língua, ou seja, algo que não é da ordem do individual. Talvez se pudesse dizer que autores ou

falantes encontram formas peculiares de condensar, ou melhor, de adensar o sentido, ou, alternativamente, de “mostrar” uma característica identificadora.

Talvez o verdadeiro problema seja que, como analistas, muitas vezes queremos marcas, constâncias (frases sempre curtas ou sempre longas, construções todas eruditas ou todas populares), quando, de fato, não nos são oferecidos mais do que indícios, casos de alguma forma singulares. Gostaríamos que o estilo estivesse em toda a parte, e ele provavelmente está, mas, de fato, manifesta-se, ou costuma ser apreendido pela presença ou pela ausência de alguns pontos mais evidentes (uma rima especial, uma característica prosódica localizada etc.). O que é igual, “não-marcado”, fica como pano de fundo, e é em relação a ele que sobressaem traços aqui e acolá. E só a esses atribuímos usualmente efeitos de estilo.

No que se segue, apresento e comento rapidamente algumas teses de Mattoso Câmara sobre estilo (estilística). Espero que elas ajudem a tornar substantivas as afirmações genéricas feitas acima.

Primeira tese: *O estilo é um traço da língua.*

Mattoso recusa a interpretação que usualmente se faz de Saussure, segundo a qual a *langue* é social e a *parole* é individual. Mattoso interpreta a *parole* como a “enunciação vocal integralmente considerada”; portanto, a “língua está contida no discurso” (que é para ele a tradução de *parole*). Da *parole* se deduz o sistema, ou seja, as duas “faces” não se opõem. O que caracteriza a *parole* é ser um “fenômeno heterogêneo e emaranhado, de que se pode tirar o tema de vários estudos distintos” (CÂMARA JR., 1961a, p. 134).

Dessa forma de compreender a “oposição”, Mattoso conclui que, portanto, não é possível associar, nem de longe, o discurso (a *parole*) ao estilo, pois este “também pertence à língua, pois é um sistema simbólico que transponta do discurso” (CÂMARA JR., 1961a, p. 135). Outro efeito dessa maneira de interpretar a dupla de conceitos é que talvez seja estranho falar de sistema e uso, como se pudesse haver usos em sistema...

Segunda tese: *O estilo se caracteriza pelo contraste entre representação e emoção.*

Não pertencendo o estilo à esfera individual, Mattoso propõe que na língua se vejam várias funções, com base na tripartição de Bühler (a função de representação – intelectual –, que seria a essencial, e as funções de manifestação psíquica e de apelo). Assim, estilo é “um conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo” (CÂMARA JR., 1961a, p. 136). Nesse sentido, é apenas meia verdade que o estilo é individual. Pelos exemplos que veremos, o estilo, assim visto, não está em toda a parte.

Terceira tese: *O estilo é ao mesmo tempo individual e coletivo, pois é expressão da emoção, mas essa se faz por meio da língua.*

Creio que vale fazer aqui uma longa citação

É uma conseqüência do conceito de estilo ... termos ante nós mais de um caminho e mais de um campo delimitado de exploração. Visando à pesquisa da personalidade lingüística, podemos fazer a estilística de um sujeito falante especialmente dotado, e, no âmbito literário, concentrarmo-nos num poeta ou num prosador de nota. Dada, por outro lado, a circunstância de que o estilo tende a ser um denominador comum de um grupo humano coeso, podemos no mesmo sentido tratar de uma época, ou de uma escola literária, ou de uma classe social, ou investigar uma gíria, quer entendida como um calão de malfeitores, onde se exteriorizam recalques e impulsos afetivos, quer ainda, *lato-sensu*, como um estilo popular coletivo. Nesse último sentido amplo, em que em geral se entende o termo inglês *slang* a gíria é comparável à expressão literária pelo seu fundo estético e mais ou menos sofisticado, resultante que é de “uma disposição de ânimo altamente colorida, composta de certos elementos de vivacidade, chiste, acinte e petulância” (GRAPP apud CÂMARA JR., 1977, p. 22-23).

Ao citar George Krapp, Mattoso aceita que haja uma perspectiva social de análise do estilo, mas sua preferência vai para a outra alternativa. Seus trabalhos e mesmo exemplos ilustrativos o atestam claramente.

Quarta tese: *Idiosincrasia não é estilo.*

Há estilo, por exemplo, em “ele pegou nada, ergueu nada, e cingiu nada” (Machado, *Quincas Borba*), mas não na acentuação da preposição a

em Alencar. O que caracteriza o primeiro caso é que, por um lado, não se trata de uma construção exclusiva nem característica de Machado de Assis, e, por outro, neste contexto específico, “há no emprego um valor estético, fazendo-nos ver dolorosamente o gesto inane do pobre louco, mercê do tratamento de *nada* não como mera partícula negativa, mas como um substantivo negativo – o oposto de *alguma coisa*” (CÂMARA JR., 1961a, p. 139). O segundo caso é apenas “um uso pessoal da língua literária [...], não um traço estilístico, pois se circunscreve ao domínio intelectual” (CÂMARA JR., 1961a, p. 139-40). Não se trata de caso de estilo por duas razões, portanto: é apenas um uso pessoal e não há afeito expressivo, mas apenas representativo.

Quinta tese: *O estilo é fruto de um desvio.*

O exemplo de Quincas Borba poderia ser suficiente para ilustrar essa tese, mas é possível citar outros que Mattoso propõe. Veja-se, diz ele, o contraste entre a anomalia inexpressiva que ocorre na

indistinção, no espírito de Alberto de Oliveira, entre indicativos presentes dos verbos em *-uir* (ditongo /uy/) e os subjuntivos presentes dos verbos em *-uar* (terminação dissilábica /u-i/), qual transparece quando faz *flutues* um ditongo em rima com *azuis* (“*Vem – segredava o luar – descerra uma por uma / as pétalas azuis! / Dou-te um lago de espuma, / onde melhor flutues*”) (CÂMARA JR., 1977, p. 23).

(Ou seja: esse desvio não expressa nada) e o que ocorre na diérese de grupos vocálicos átonos, como recurso para uma motivação sônica do significado, num soneto de Antero de Quental.

Assim, a doçura d’alma e a tensão nervosa, implícitas em *piedade* e *ansiedade* respectivamente, é que condicionam as pronúncias /pi-e-da’-de/ e /an-sye-da’-de/: ‘Num sonho todo feito de incerteza, / de noturna e indizível ansiedade / é que eu vi teu olhar de piedade, / e, mais que piedade, de tristeza’ (CÂMARA JR., 1977, p. 24).

Mattoso detalha seu argumento: seria absurdo, diz ele, querer explicar a diérese pela exigência métrica, porque, para obtê-la, bastaria ao poeta escolher outra construção: “é que eu vi os teus olhos de piedade, / e, não só de piedade, de tristeza” (CÂMARA JR., 1977, p. 24, nota 3).

Vejamos agora um exemplo de desvio sintático. Em um poema de Gonçalves Dias, encontra-se um infinitivo flexionado onde se deveria encontrar um não flexionado: “Vem trazer-vos algemas pesadas / Com que a tribo tupi vai gemer; / Hão de os velhos **servirem** de escravos, / Mesmo o piaga inda escravo há de ser”. Mattoso diz que aqui

vemos o impulso lírico de Gonçalves Dias preferir [...] o infinitivo pessoal, sem que seu uso individual provoque aquela “sanção do ridículo” [...] Ao contrário, há um apelo genuíno à nossa emoção em versos como estes, em que a “incorreção” aparece robustecendo inegavelmente a frase, como aconteceria com um acento de insistência ou de altura, ou com uso de palavras carregadas de tonalidade afetiva (CÂMARA JR., 1977, p. 66).

Vistas e rapidamente exemplificadas as teses fundamentais de Mattoso Câmara sobre estilo/estilística, poderíamos começar a fazer perguntas. Por exemplo, como o estilo pode ao mesmo tempo ser “da língua” e ser um desvio? Pelos exemplos, pode-se ver claramente que não se trata de fala, mas de uma exploração de uma virtualidade da língua (tratar *nada* como um nome e produzir uma diérese no lugar de uma sinérese típica são antes formas de “esticar” a língua do que de violar uma regra). Ou seja: o que parece um desvio (localmente) encontra guarida no sistema da língua. Observe-se que o desvio não se faz em qualquer domínio, mas em alguns quase marginais, como se se violasse localmente uma gramática com o aval do que ela permite (ou até exige) em outro lugar.

Vê-se que, por gosto ou especialização, Mattoso prefere bons casos de literatura a bons casos de gíria. Mas isso não faz de sua estilística uma estilística literária. Nem mesmo a torna subjetiva (isto é, como expressão de uma “personalidade”, se esta for entendida como a do escritor), embora trate tipicamente de casos que em alguém poderia associar o estilo a escritores como indivíduos. Veja-se que, por exemplo, segundo Mattoso, quando se trata de efeitos emotivos, eles não são, em nenhum momento, a expressão da emoção ou de estados d’alma de Machado ou de Antero de Quental. Trata-se de efeitos que decorrem de uma exploração da língua, de um “uso” do sistema, para intensificar um efeito que o próprio texto produziria. O caso de Quincas Borba mostra bem que o efeito é de intensificar um estado que, na economia da narrativa, já é decisivo e denso.

Além disso, não se trata de função expressiva no lugar da representativa, mas a ela sobreposta.

Alguns exemplos

Um exemplo bastante interessante de análise estilística levado a cabo por Mattoso diz respeito à tradução machadiana de **O Corvo**. Para Mattoso Câmara, um dos maiores desafios para um tradutor desse poema para o português é a escolha dos sons para as rimas. Poe colocou em relevo o efeito sonoro que lhe sugeriu a expressão *never more* (encontrada em Chapman, acrescenta Câmara Jr.). Ela leva à escolha do nome *Lenore* (“é essa expressão, com a vogal escura e a pesada consoante bilabial inicial de *more*, que concorre para o clima dolorosamente sombrio dos versos ingleses” (CÂMARA JR., 1979c, p. 119)). Machado não abriu mão do efeito escuro da vogal velar, adaptando o nome *Lenora* (ao invés do banal *ela*, de Fernando Pessoa, diz Câmara Jr.) e, rimando ou não com esse nome, multiplicando as rimas e *-ora* (*hora*, *apavora*). Além disso, diz Mattoso, esse efeito de soturnidade é mantido pela grande quantidade de “u” (*escura*, *postura*, *noturnas* etc.)

Um dos problemas que Machado teria enfrentado diz respeito ao fato de que a tradução de *never more* que se impunha era *nunca mais*, cuja palavra-chave contém uma “nota brilhante” (a vogal *a*). Machado resolveu essa dificuldade, segundo Mattoso Câmara,

aproveitando no *a* tônico a sensação de amplitude e a de desespero, que evoca a sua associação com interjeições do tipo – *ah! ai!* . Fez isso multiplicando as rimas em *-a-* entre “outras rimas pesadas escuras, quando o sentido da frase prepara naturalmente o leitor para uma outra sensação. Assim, em *noturnas plagas*, o negror da noite, frisado pelos sons sombrios de *noturnas*, ganha a sugestão da imensidão insondável pelo emprego de *plagas*, da mesma sorte que na rima *nomes senhoriais* – *nunca mais* se pode sentir o grito de desespero em meio dessa noite ilimitada (CÂMARA JR., 1979c, p. 120-121).

Mas o que merece maior destaque na tradução de Machado – que Mattoso Câmara, na contramão, considera um grande poeta – é outro aspecto. O poema *procura entrosar o plano da realidade cotidiana com o plano simbólico que cria a “sobre-realidade” de um mundo transcendente da vida diária*, afirma

Mattoso. Segundo ele, Poe *sublinha essa intenção*, apelando para um léxico arcaico e a outros carregados de vagas sugestões históricas. Machado, por sua vez, *sentindo agudamente essa dualidade de planos*, alterna linguagem coloquial e até familiar (como *cochilava*) com o arcaísmo vocabular e sintático. Veja-se o contraste nítido de

*“Falo: “Imploro de vós – ou senhor ou senhora
Me desculpeis tanta demora.
Mas como eu, precisado de descanso,
Já cochilava, e tão manso e manso
Batestes...”*

com a construção

*“Vendo que o pássaro entendia
A pergunta que lhe eu fazia...”*

“onde a colocação arcaizante da variação pronominal nos transporta para fora do mundo cotidiano” (CÂMARA JR., 1979c, p. 124). Esse mesmo efeito se produz pelo emprego de *alas* e não de *asas*, forma que deixa de ser apenas um recurso para a rima com *Palas*, o que, diz Mattoso, “para logo sugeriria a crítica positivista e superficial, que julga ter a chave da interpretação literária”... (CÂMARA JR., 1979c, p. 124).

Mattoso acrescenta que esse é um belo exemplo de como se pode conciliar a estilística semântica com a estilística fônica, porque “há um efeito sonoro intencional da rima em *-alas*, que levou provavelmente Machado de Assis a preferir *Palas* a *Minerva*, apesar da dificuldade de rima que naquela primeira palavra se lhe antolhava” (CÂMARA JR., 1979c, p. 124).

Especialmente essas análises, embora a observação possa estender-se a outras, são as que mais lembram a tese de Granger (1968) sobre estilo, segundo a qual, estilo consiste basicamente na exploração do resíduo, ou seja, numa certa organização de fatos de linguagem que não pertencem propriamente ao sistema da língua.

Um segundo exemplo dentre os que, a meu ver, merecem destaque é a análise da seguinte passagem de *Quincas Borba*:¹

¹ Ver CÂMARA JR., 1979d, p. 53-61.

Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insignia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas.

O problema estilístico com que se defrontou Machado de Assis diz respeito ao tratamento sintático que conferiu ao pronome *nada*, que, de certa forma, impunha-se em primeiro plano. Assim, praticamente se poderia visualizar, em decorrência de um recurso estilístico, o gesto de mãos vazias do demente Rubião. Em vez de um verbo negativo, tem-se um verbo afirmativo, mas referindo-se a um objeto zero.

Para isso, o escritor fez abstração da função gramatical de *nada*, e, considerando-o exclusivamente o antônimo de *tudo*, usou-o numa frase que tinha de ser formalmente afirmativa. Conseguiu-o pela posposição de *nada* ao verbo, sem acompanhá-lo da anteposição de *não*, como é o uso normal da língua. Há, assim, uma deformação estilística deste uso com um objetivo expressivo bem definido.

Um terceiro exemplo muito ilustrativo é apresentado em Câmara Jr. (1961b). No texto, Mattoso analisa uma questão estilística ligada à ordem sintática, propondo uma instigante interpretação para o fato. Analisa aspectos do conhecido soneto de Raimundo Correia, **A Cavalgada**. Transcrevo a primeira e a última estrofes, onde estão os versos que são objeto de análise.

A lua banha a solitária estrada
 Silêncio!... Mas além, confuso e brando,
 O som longínquo vem-se aproximando
 Do galopar de estranha cavalgada

E o silêncio outra vez soturno desce...
 E límpida, sem mácula, alvacenta
 A lua a estrada solitária banha...

Mattoso detém-se, como disse, na primeira e na última estrofes. Comparado-as, pode-se verificar dois casos de inversão da ordem sintática no último verso, em relação ao primeiro. A pergunta óbvia seria por que a ordem dos elementos dessa oração foi alterada. A primeira hipótese, a mais evidente, em relação a *estrada* e *banha*, é que assim se garante a rima com *montanha*.

Mas há um fenômeno mais interessante, embora menos visível, que chama a atenção de Mattoso. Na segunda e na terceira estrofes, o soneto narra a passagem de uma cavalgada, enquanto que a primeira e a última retratam um cenário ermo, antes e depois de uma invasão alegre e barulhenta. O tema do soneto, para Mattoso, é o “contraste de um transitório momento de alegria e vida, em face da quietude permanente da noite enluarada”. E continua: “Impunha-se, assim, no fim da descrição, marcar o retorno ao momento inicial de quietude”.

Sua tese é que esta estruturação interna do poema “se exterioriza pela enunciação mesma da frase descritiva no começo e no fim do quadro”. Esta razão interna (e profunda, diz Mattoso) se aproveita – a expressão é dele – da conveniente alteração da ordem, cuja função superficial é manter a rima, para dar uma informação que de fato é nova.

Para explicar esta sua tese, Mattoso faz um pequeno desvio pela sintaxe funcionalista,² da qual resulta que, na primeira estrofe, em que a oração aparece na ordem direta, o *foco* recai sobre a estrada (que é o novo, na oposição dado/novo), por onde vai desfilar a cavalgada. No último verso, a estrada já é um dado conhecido, e esse efeito se marca pela sua colocação na posição típica para essa categoria, o início da oração. Agora, “a informação nova é que a estrada, momentaneamente agitada pela passagem dos caçadores, retornou àquele estado anterior, em que quedava silenciosa”. Esse efeito decorre de que, agora, o valor informativo recai sobre o verbo (*banha*). Por isso, ele está no fim da oração. Melhor ainda: estando no fim, o efeito de sentido que se produz é que ele agora é o elemento “informativo” principal, o novo. Resumindo: se a informação *nova* está no final da frase, explica-se que *estrada* esteja no final do primeiro verso e que, no último, nesta posição esteja *banha*.

Além da mudança de ordem entre *estrada* e *banha*, há também uma inversão entre *solitária* e *estrada*. Mattoso sustenta que a ordem substantivo/adjetivo não é aqui aleatória. Usualmente, ela depende da função que o

² Para o que aqui importa, basta a seguinte informação mínima: a sintaxe funcionalista em questão, ao invés de priorizar a estrutura interna da sentença, privilegia sua organização em relação ao interlocutor, especificamente no que se refere à informação que (já) está disponível e àquela que é veiculada pela sentença. Assim, em Pedro veio, dá-se por evidente (é dado) que se sabe quem é Pedro e se informa que ele veio (novo). A relação entre este tratamento sintático e o “tradicional” poderia ser, esquematicamente, a seguinte: no início, a sentença recoloca o dado e, no final, apresenta o novo.

adjetivo exerce junto ao substantivo (o exemplo clássico é *autor defunto* e *defunto autor*).

Na ordem substantivo-adjetivo, a função do adjetivo é basicamente descritiva; na ordem adjetivo-substantivo, ela é afetiva (aqui se vê funcionando claramente a teoria estilística de Mattoso, baseada em Bühler). Mas, diz Mattoso, essa hipótese, embora aceitável, ainda não vai ao âmago do valor expressional da construção, ou do valor estilístico de sua inversão. No caso em questão, na primeira estrofe, o efeito da ordem (*solitária estrada*) é de descrever a estrada (que é solitária etc). Na última, o efeito é o de estabelecer o contraste entre o barulho da cavalgada e o silêncio que se segue (e não o de descrever de novo a estrada). Por isso, diz Mattoso, a alteração da ordem está longe de ser aleatória. Ela tem a ver com a estrutura interna do poema, que exige uma certa materialização na estrutura significante e, assim, “prefere” uma ordem a outra em cada ocorrência.

Mas, a meu ver, é em Câmara Jr. (1979b) que está a mais sofisticada amostra de seu talento analista de estilo, de intérprete sutil. Aqui, vou apenas apresentar sumariamente alguns exemplos, para que o leitor tenha uma idéia das leituras finas que Mattoso fez de um de seus escritores favoritos, Machado de Assis. No ensaio **Um Caso de Regência**, apresenta detalhada e ampla documentação sobre a regência alternativa *a / em*, “para os nomes de rua e indicação de morada”, e depois de constatar que, na matéria, Machado se “opõe, de um lado, ao classicismo de um Odorico Mendes ou um Rui Barbosa, por exemplo, e, de outro lado, ao arroubo nativista de seu contemporâneo José de Alencar” (questão bem interessante que, no entanto, aqui não vem ao caso), Mattoso demonstra toda sua acuidade ao analisar o efeito que determinadas construções produzem – dito de outra maneira, poderíamos falar da sua “razão” para serem as que são, ou na “motivação” para que um autor as empregue ou escolha.

Machado, diz Mattoso, emprega predominantemente a regência “em” (e aduz uma série de exemplos em obras várias). Mas, anota, “em Quincas Borba, ao lado de um emprego constante de *em* – [...] – há um exemplo esporádico com a regência de *a*, [...]”:

Rubião é sócio do marido de Sofia em uma casa de importação à rua da Alfândega sob a firma Palha & Cia. (CÂMARA JR., 1979b, p. 131).

Como dar conta desse caso quase isolado? Segundo Mattoso, há uma explicação estilística: “o romancista está assumindo a atitude de intérprete do jargão comercial, numa fórmula nítida de discurso indireto livre” (CÂMARA JR., 1979c, p. 170).

Outro exemplo de uso da mesma regência empregado por Machado é “... em casa de Joaquim Soares, à rua da Alfândega”, que “nada prova”, diz Mattoso, no que diz respeito ao argumento que se serve de Machado em favor da doutrina gramatical que defende a regência “a”), pois “é a transcrição de um testamento” e “resulta da observação realista do escritor” (CÂMARA JR., 1979c, p. 170). Mattoso interpreta como casos de discurso indireto livre também outros exemplos encontrados na obra de Machado, deixando evidentes, com isso, dois fatos: que Machado preferia a construção brasileira e que a “regência com *a* estava se generalizando na linguagem tabelioa” (CÂMARA JR., 1979c, p. 170). Mas o que essas análises revelam de mais interessante é a sutileza do texto machadiano, que hoje podemos interpretar em termos de heterogeneidade. Ou seja, as construções em *a* marcam *outro* discurso, ou o discurso *de um outro*. No caso, o de uma determinada esfera social, burocrática, jurídica, cujos textos têm um estilo marcado.

Esse caso – embora os outros não deixem de eventualmente provocar a mesma dúvida – é uma boa ocasião para formular uma pergunta: devemos atribuir ao indivíduo Machado de Assis uma atitude explícita de “escolha” entre duas alternativas que a língua lhe oferecia? Pode ser que não, mas o custo dessa posição é supor que o autor é uma peça na máquina; pode ser que sim, que se possa atribuir a Machado, por exemplo, um grau suficiente de consciência estilística para que ele se desse conta do que estava fazendo, ou, se se quiser, para que se desse conta de que obedecia, devia obedecer, exatamente para não ser o autor de um texto banal, aos cânones de sua escola. Penso que esta opção não leva necessariamente a concluir que se considera que um escritor tem consciência absoluta de cada “escolha”, mas que, em relação a questões controversas, ou, alternativamente, em relação a construções, a gêneros que evocam claramente espaços sociais distintos, é exagero considerar que a adequação consciente ao estilo exigido seja considerada um traço de onipotência.

O que se pode dizer de Machado se pode dizer de Mattoso: que ele tenha levado a cabo análises como esta pode ser interpretado como evidência

de sua sagacidade, mas uma explicação melhor considerará pontos de vista. Um, como o de Souza da Silveira, lia Machado com olho de gramático, e, se encontrava as duas construções, concluía que Machado empregava ambas (o que permitia fortalecer uma certa doutrina); outro, como o de Mattoso, lia Machado com olhar do analista de estilo, o que permite perceber que as construções não aparecem simplesmente em uma obra, mas que nelas ocorrem ou na boca de certas personagens ou, como é o caso, das acima destacadas, são alusões a uma linguagem burocrática, que fazem ecoar. Em outros termos, uma coisa é ver em Machado um exemplo de construções aceitáveis, outra é ver em Machado um escritor realista, posição que o “obrigava” a não descurar da heterogeneidade da língua.

À moda de conclusão

No que se refere à estilística, Mattoso é certamente um seguidor de Bally, embora seu ponto de partida seja a tripartição das funções da linguagem proposta por Bühler. Essa posição tem todas as vantagens decorrentes da concepção fundamental de Bally, segundo o qual há uma espécie de gramática do estilo, ou seja, de que o estilo pertence ao espaço da *langue*, e não ao da *parole*. A interpretação corrente que associa as teses de Bally e uma certa subjetividade se devem ao fato de que, para ele, o estilo expressa fenômenos que escapam à pura função representacional.

A tese de Bally pode ser legitimamente interpretada como estando associada a um certo subjetivismo – e daí à concepção segundo a qual um texto expressaria estados d'alma do autor é um passo. Mas não se deveria esquecer que o autor postula que a expressividade está associada a valores que palavras ou expressões conotam, e esse efeito não é certamente da ordem do individual.

Não quero, com isso, sugerir que se leia Bally ou Mattoso à luz de teorias que “desposuem” o sujeito, e, por extensão, o autor, fazendo deles estudiosos que poderiam ser considerados outros tantos precursores dos estudos de discurso. Longe disso. O que, sim, penso que os estudos comentados sugerem é que se trata de analistas de textos que ultrapassam de longe supostas análises subjetivistas, mostrando que os efeitos que destacam emergem dos textos, seu real espaço de análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂMARA JR., J. M. Considerações sobre estilo. In: UCHÔA, C. E. F. (Org.). **Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1961a. p. 133-141.

CÂMARA JR., J. M. Um caso de colocação. In: UCHÔA, C. E. F. (Org.) **Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1961b. p. 143-149.

CÂMARA JR., J. M. **Contribuição à Estilística da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

CÂMARA JR., J. M. **Ensaio Machadianos.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979a

CÂMARA JR., J. M. Um caso de regência. In: _____. **Ensaio Machadianos.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979b. p. 145-173.

CÂMARA JR., J. M. Machado de Assis e “O corvo” de Edgar Poe. In: _____. **Ensaio Machadianos.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979c. p. 109-124.

CÂMARA JR., J. M. A coroa de Rubião. In: _____. **Ensaio Machadianos.** Rio de Janeiro, 1977d. p. 53-61.

GRANGER, G.-G. **Filosofia do Estilo.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

Campinas, setembro de 2005.

SOBRE O AUTOR

Sírio Possenti é doutor em Lingüística e Livre docente pela Universidade Estadual de Campinas. Professor da graduação e do Programa de Pós-Graduação em Lingüística do Instituto dos Estudos da Linguagem, da Unicamp. Líder do grupo de pesquisa Questões de teoria e de análise em análise do discurso (CNPq/Unicamp). Pesquisador do grupo de pesquisa Projeto Integrado em Neurolingüística: elaboração de banco de dados e de protocolos de avaliação (CNPq/Unicamp). Autor de mais de 50 artigos, publicados em periódicos nacionais e internacionais, entre os quais: *Um estilo de raciocínio; Limites do humor; Observações sobre interdiscurso; Indícios de autoria; Estereótipos e identidade: o caso das piadas; Notas sobre el humor político; Simulacro e interdiscurso em slogans; Metaenunciación: un problema de interdiscurso y de relevancia; Enunciación, autoria e estilo; O humor e a lingual; El Sujeto como Autor. El Analisis del Discurso y la escritura escolar.* Autor de mais de 400 artigos publicados em jornais. Autor de mais de 30 capítulos de livros, entre os quais: *Análise do discurso: um caso de múltiplas rupturas; Ducrot e a análise do discurso; Notas sobre a noção de acontecimento; Algumas questões para analistas do discurso; Línguas: sistema de sistemas.* Autor dos livros *Os limites do discurso; A cor da língua e outras crônicas de lingüista; Mal comportadas línguas; Os Humores da Língua; Por Que (Não) ensinar gramática na escola; Discurso, estilo e subjetividade.*