

DESTECENDO UMA CARTA PELA ESTILÍSTICA DA EXPRESSÃO

Nelyse A. Melro SALZEDAS¹
Rivaldo Alfredo PACCOLA²

Resumo: Pretendemos atravessar o texto de Eça de Queirós, *Carta ao Sr. Mollinet*, teorizando a estilística da expressão de Marcel Cressot, denominada “a textura”. Discutiremos o que se busca na leitura de um texto hoje: a forma, o sentido ou a forma que produz sentido? Ainda que por meio da estilística se proceda a um levantamento e descrição das categorias linguísticas nesse texto de Eça, o levantamento morfológico em nível de enunciado esvaziasse, se feito isoladamente. É do eixo sintático-semântico e melódico que Eça infla de vida seus personagens. A caracterização de Pacheco e do povo português apoia-se no nexos, produtor de uma metassignificação antagônica à significação primeira. A ironia eciana resulta da significação reversa – do *ne pas dire*. O nexos é a grande coesão significante entre o discurso lógico e o metalógico – a gerar novas significações; recursos verbais se multiplicam, se criam, a fim de metamorfosear o signo linguístico em pictórico ou icônico. A ironia rege toda a tessitura construtiva que decorre de novos referentes, resultantes de relações demiúrgicas entre si, pelo processo metalógico, já que este possibilita estabelecer e alterar o sentido, ao relacionar signos e referentes, significantes e significados, enunciado e contextos. As análises do texto selecionado de Eça enriquecem-no pelas descobertas reveladas pela Estilística da Expressão.

Palavras-Chave: Estilística da Expressão. Metassignificação. Textura.

Começamos este texto acompanhado do pensamento de Chartier (1994, p. 418): “Como atravessar um texto, penetrar em sua intimidade sem arrebatá-lo, quando se sai dele, no momento de deixá-lo?”

Pretendemos fazer desse fragmento um companheiro para atravessar o texto de Eça de Queirós, *Carta ao Sr. Mollinet* (1952), teorizando a estilística

¹ Livre-Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC, UNESP-Bauru. nelysesalzedas@yahoo.com.br

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da FFC, UNESP-Marília. rivapaccola@terra.com.br

da expressão de Marcel Cressot (1969), a qual nós chamaremos de “a textura”.

Desse modo, discutiremos o que se busca na leitura de um texto hoje: a forma, o sentido ou a forma que produz sentido?

Para tanto, faremos uma abordagem tomando como referência os clássicos da estilística da expressão. Nesse sentido, comporta um esclarecimento do que seja *clássico*:

[...] me parece de grande importância, [...] a noção de “clássico”. O clássico não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual. O clássico é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial. Pode, pois, constituir-se num critério útil para a seleção dos conteúdos do trabalho pedagógico. (SAVIANI, 2011, p. 13)

Abordamos aqui uma das possibilidades assentadas na Estilística da Expressão devidas aos clássicos: Alonso (1965); Bally (1951); Cressot (1969); Da Cal (1953); Devoto (1962); García Morejón (1961); Guiraud (1967); Hatzfeld (1955); Marozeau (1954; 1962); Riffaterre (1973); Rodrigues Lapa (1945); Spitzer (1954; 1955).

Textura

Ainda que através da Estilística da Expressão se proceda a um levantamento e descrição das categorias linguísticas no texto de Eça (1952), o levantamento morfológico em nível de enunciado esvazia-se, se feito isoladamente, de vez que o autor o manipula em nível contextual. Pois é do eixo sintático-semântico e melódico que Eça exaure forças para inflar de vida seus personagens.

A modelagem de Pacheco e do povo português apoia-se no nexos, produtor de uma metassignificação antagônica à significação primeira. A ironia eciana resulta da significação reversa – do *ne pas dire*. Logo, o nexos é a grande coesão significante entre o discurso lógico e o metalógico – a gerar novas significações; recursos verbais se multiplicam, se criam, a fim de metamorfosear o signo linguístico em pictórico ou icônico. O artista alcança, desta feita, a plenitude expressional. O discurso é a própria consecução do seu texto. A ironia rege toda tessitura construtiva que decorre de novos referentes, resultantes de relações demiúrgicas entre si, pelo processo metalógico, uma vez que este possibilita estabelecer e alterar o sentido, ao relacionar signos e referentes significantes e significados, enunciado e contextos.

Esta última correferência pode apresentar uma relação significativa antitética, pois o enunciado icônico, calcado em uma estrutura antifrástica, não impede as interferências possíveis do contexto transfrástico. O “contexto cultural” tem condições de produzir uma contradição entre o enunciado pictural ou icônico (ou ainda, o “contexto textual” contradizer o enunciado pictural ou icônico).

No plano da expressão, é notável como Eça manipula o significante – em nível de enunciado – e como, em conjunção com a enunciação, cria um sentido decorrente do contexto transfrástico.

Examinemos, em princípio, o artesanato rítmico. A escala musical, vinda de criações combinatórias elocutivas, é um recurso habilmente engendrado por Eça. Os sintagmas nominais adquirem nessa carta de Fradique matizes variadíssimos tão fortes que alteram a significação e o ritmo frasal. Também os advérbios de modo avolumam a massa sonora, sugerindo o visual e o auditivo, iconizando o signo. Porém, é da semântica que o escritor português retira a maior expressão criadora, conseqüente de combinações inusitadas, com palavras insólitas, decorrente ainda, do sentenciosismo, do ritmo frasal.

A palavra é massa sonora cuja emissão e recepção dizem à consciência uma representação sensível. Logo, o volume pode ter alto teor estésico, porquanto, ao representar a ideia, tanto o elemento fônico quanto o gráfico podem expressar conceitos que ultrapassam o sintético convencional.

Vejamos como, no texto a *Carta ao Sr. Mollinet*, o autor se utiliza do volume vocabular. Temos um número bastante alto (vinte e oito) de advérbios de modo formados pelo sufixo “mente”, colocados em posições diversas, deslocando a entonação e dando às modulações rítmicas conteúdos diversos, funcionando como verdadeiro morfema. Independente de seu conteúdo de valor impressivo ou expressivo, há de se considerar, em se falando de palavras, sua ressonância criadora das mais matizadas atmosferas. Citamos:

0.1 “... cuja morte está sendo tão vasta e *amargamente* carpida...”

Aqui, o sintagma adverbial de construção binária aditiva antecede ao qualificativo, criando uma melodia ascendente-descendente, melodizando-se pelo deslizar vocálico (/a/).

0.2 “Eu *casualmente* conheci Pacheco.”

Já nessa citação, o modalizante adverbial precede ao sintagma verbal criando um truncamento ao ritmo.

03. seg. 1 “... era entre nós superior e ilustre *unicamente*
seg. 2 porque tinha um imenso talento.”

Disposto no vértice triangular harmoniza os dois segmentos melódicos (seg. 1 e seg. 2) e valoriza o sentido adverbial de exclusão.

O quarto exemplo tem na partícula “tão” um intensificante:

04. “... este talento, que duas gerações tão *soberbamente* aclamaram...”
Casos de prolepse para efeito rítmico semântico:
05. “*Constantemente* ele atravessou a vida por sobre eminências sociais...”
06. “... *Finalmente* uma tarde, na discussão da resposta ao discurso da Coroa, Pacheco teve um movimento...”
07. “O Sacerdote *imediatamente* estacou com deferência; os taquígrafos apuravam *vorazmente* a orelha: e toda a Câmara cessou o seu desafogado sussurro, para que, num silêncio *condignamente* majestoso, se pudesse pela vez primeira...”
08. “... e *imediatamente* se percebeu que maciça...”
09. “Nas cadeiras do Governo, Pacheco *rarissimamente* surdia do seu silêncio repleto e fecundo.”
10. “Assim *dolorosissimamente* o experimentou o pedagoga,...”
11. “Outros havia, a quem aquele imenso talento *amargamente* irritava,...”
12. “Portugal todo, moral e *socialmente*, está repleto de Pacheco.”
13. “*Silenciosamente, magistralmente*, sorrindo apenas,...”
14. “Naquele gesto quantas coisas subtis, *fundamente* pensadas!”
15. “Ia ser *justamente* criado marquês de Pacheco.”

Na citação 05, como cabeça de frase, o advérbio está em prolepse ao verbo e a prosódia frásica se enriquece com nova gama tonal. Ainda na citação treze, um binarismo justaposto, além de produzir o volume sonoro – significante de novos referentes – é suporte da massa fônica que, pela lentidão do movimento, gera espaço e tempo discursivo.

16. “... Pacheco não fez durante os longos meses de gerência ‘*absolutamente nada*’, como insinuaram três ou quatro espíritos amargos e *estreitamente* positivos.”

Além de funcionar como ênfase do sentido do membro descendente, hiperboliza, tal a oralidade, o plano do conteúdo (“absolutamente nada”, “estreitamente positivos”).

17. “Porque sentia que, *finalmente* os interesses supremos...”

O tactema funciona como corte suspensão da sequência normativa atraindo sobre si a importância contextual, estabelecendo movimentos rítmicos diferenciados.

18. seg. 1 “O seu partido reclamou *avidamente*
seg. 2 que Pacheco fosse chefe.”

Além de modalizante de elemento coesivo entre os dois segmentos melódicos, harmoniza a melodia e atua como suporte rítmico dos dois membros.

19. “..., reviravam o branco do olho ao céu, para murmurar *piamente*: ‘Que talento!’”

O papel desse advérbio é de criar sons surdos, desagradáveis aos ouvidos, a fim de contrastar com o gestual e iconizar a contradição – produzindo o grotesco caricatural.

20. “Pacheco e Portugal, de resto, necessitavam *insubstituívelmente* um do outro, e *ajustadíssimamente* se completavam.”

A construção paralela cria o ritmo paralelo e o sentido é hiperbolizado pela junção conteúdo-expressão.

21. “Perdera o cabelo *radicalmente*.”

O advérbio forma um segmento melódico isolado e absorve para si todo o movimento, ritmo, significado, tornando-se o elemento capital da frase.

22. “Rebentou: – quero dizer, S. Exa. morreu, quase *repentinamente*,...”

O uso é enfático pela harmonização expressão-conteúdo, além do advérbio funcionar como deslizante harmônico e melódico da frase rítmica.

A grande quantidade de advérbios de modo presentes no texto de Eça (1952), em posições sintáticas diversas, cria um novo ritmo e sentidos frasais.

Igualmente o uso de algumas palavras recria o ritmo; relevemos a função dos demonstrativos, uma vez que o seu uso, além de avolumar a palavra base e marcar fortemente o compasso, é mórfico pela iconicidade e pela táctica.

Exemplificamos:

1. “... e *esta* admiração cada dia crescente do curso,...” (confronte com outra possibilidade de construção: “... e *a* admiração...”)
2. “*Este* imenso talento não podia deixar de socorrer os conselhos da Coroa.” (confronte com outra possibilidade de construção: “*O* imenso talento...”)
3. “... quem é *este* meu compatriota Pacheco,...” (confronte com outra possibilidade de construção: “... quem é meu compatriota...”)
4. “... que acréscimo deixou na civilização portuguesa *esse* Pacheco,...” (confronte com outra possibilidade de construção: “... que acréscimo deixou na civilização portuguesa Pacheco...”)
5. “Todavia, meu caro Sr. Mollinet, *este* talento, que duas gerações tão soberbamente aclamaram,...” (confronte com outra possibilidade de construção: “Todavia, meu caro Sr. Mollinet, **o** talento...”)

6. “E *esta* reserva, *este* sorrir, *este* lampear dos óculos, bastavam ao País...” (confronte com outra possibilidade de construção: “E *a* reserva, *o* sorrir, *o* lampear...”)
7. “*Este* talento nasceu em Coimbra,...” (confronte com outra possibilidade de construção: “*O seu* talento...”)
8. “Vendo que inabalável apoio *esse* imenso talento dava às instituições que servia...” (confronte com outra possibilidade de construção: “Vendo que inabalável apoio *seu* imenso...”)
9. “Outros havia, a quem *aquele* imenso talento amargamente irritava...” (confronte com outra possibilidade de construção: “Outros havia, a quem *o* imenso...”)

As construções paralelas anafóricas (MAROUZEAU, 1962) se juntam, igualmente, a outros tipos de edificação rítmica, advérbios, demonstrativos, bem como a quiasmática, fazendo tipos de circularidade, pertinente aos Sermões, Poesias, e bastante empregada no Sermão da Sexagésima, principalmente por Vieira (CRESSOT, 1969).

Vejam os:

- a) *construção em circularidade*
 “*que* obras”
 “*que* fundações”
 “*que* livros”
 “*que* ideias”
 “*que* acréscimo”
- b) *construção em circularidade*
 “*nem* uma obra”
 “*nem* uma fundação”
 “*nem* um livro”
 “*nem* uma ideia”
- c) *construção quiasmática*
 “*no fundo*, no rico e povoado *fundo*”
- d) *construção em circularidade*
 “E *esta* reserva”

- “*este* sorrir”
“*este* lampejar”
e) *construção quiasmática*
“foi *tudo*”
“Teve *tudo*”
f) *construção quiasmática*
“*Sem Portugal* – Pacheco não teria sido o que foi entre os homens;”
“Mas *sem Pacheco* – Portugal não seria o que é entre as nações.”

A pontuação é gráfica e sonora. Como grafia é segmental e visual; como fonia é suprasegmental, tonal e sêmica; tanto cria novos ritmos, como novos semas.

A pontuação tem um papel duplo: estésico e lógico. Neste texto o escritor faz dela um recurso mais estilizante, manipulador das pausas, de altura, da modificação do registro.

O levantamento das ocorrências da pontuação em Eça pode fornecer um elemento operatório-funcional da linguagem, uma vez que o autor obstina-se em fazer dela não só um instrumento desestruturador sintático, mas um captador de movimentos prosódicos da comunicação falada. Se, até então, o artesanato pontual ligava-se à lógica para separar os diversos agrupamentos em relação, agora, o autor de “Os Maias” instrumenta a pontuação visando à cadência musical, terminando por separar massas fônicas e acentuar entonações. A fim de criar novas melodias e matizá-las de outros tons, desmontou construções e sintagmas normativos, dinamizando os polos da energia rítmica-frasal. Tal manipulação transforma a pontuação eciana em estética literária. Daí, efeitos inesperados, expectativas e arquiteturas.

Caracterização

Segundo Abbagnano (1970, p. 189):

Caracterizar é distinguir e definir o objecto; é ao mesmo tempo pôr em evidência aqueles factores que o diferenciam aos olhos de quem fala; por isso a caracterização participa da objetividade dos elementos extrínsecos ao sujeito, e da subjetividade do conhecimento e da atribuição. A caracterização envolve, portanto, uma relação entre a pessoa que caracteriza e o mundo caracterizado e, em consequência, a projecção sobre este de um modo de ser individual, capaz de valoração afectiva alteradora.

Em nível morfossintático, o processo circulará: o número; o artigo; o adjetivo (sua função, posição e classificação contextual); o pronome; o verbo (em relação ao seu complemento); e o advérbio. Aos recursos de efeito do plural acrescentamos os estilísticos. É comum em Eça (1952), o sigma indefinidor e diluidor de contorno. Partículas, substantivos, adjetivos e advérbios são substitutos do aumentativo e do superlativante. Até mesmo a palavra *um*, em singular, suporta a significação esvaziadora. Também, nos dois primeiros parágrafos da “Carta”, uma construção textual revela-nos outro tipo, se confrontarmos a segunda arquitetura paragrafada com a primeira.

Vejam os *números*:

“... saber *que obras*, ou *que fundações*, ou *que livros*, ou *que ideias* ou *que acréscimo*”

(1º)

e

“não deu ao seu país *nem uma obra*, *nem uma fundação*, *nem um livro*, *nem uma ideia*.” (2º)

A partícula *que*, integrante do verbo, além de conectivo, introdutor de interrogação indireta, contextualmente é pronome indefinido, acompanhante dos substantivos pluralizados. Observe-se o singular na última palavra da enumeração, *acrécimo*, uma espécie de concretização frente a todas as indefinições quantitativas da série nominal.

No segundo parágrafo, retomando a ideia do anterior, responde, Fradique, a questão numa série de substantivos no singular, porém tornados indefinidos pelo artigo. Ainda, nesse fragmento, e em outros, joga com dois nomes abstratos pluralizados (“profundidades”, “eminências”). É o *plural diluidor de contornos*:

“... recolhido, nas *profundidades* de Pacheco...” (2º parágrafo)

“... por sobre *eminências sociais*...” (2º parágrafo)

“... através das *instituições*...” (2º parágrafo)

“... *dispêndios e manhas*...” (4º parágrafo)

“... *riquezas interiores*...” (4º parágrafo)

“... não prodigalizou desde logo *seus tesouros*...” (4º parágrafo)

“... de *ideias sólidas*...” (4º parágrafo)

- “... durante *meses*...” (4º parágrafo)
“... desdenhoso das *especialidades*...” (5º parágrafo)
“... durante os *longos meses* de gerência...” (6º parágrafo)
“... deixou de curtir *inquietações* e dúvidas...” (6º parágrafo)
“... fervente rajada de *aclamações*...” (7º parágrafo)
“... em influência e *dignidade*...” (9º parágrafo)
“... havia *devotos*...” (9º parágrafo)
“... havia *amorosos*...” (9º parágrafo)
“... quantas coisas subtis, *fundamente pensadas*...” (11º parágrafo)

Não se desvia da posição criadora quando manipula os graus, nosso escritor foge das normas do padrão culto, e usa adjetivos, com funções adverbiais superlativando por meio de partícula fônica e sintaticamente intensivas.

Leia-se:

“... está sendo *tão vasta* e amargamente *carpida*.” (1º parágrafo).
Vasta traduz a duração quantitativa em relação a *carpida* e *amargamente*.

“... seguido ao tûmulo por *tão* sonoras...” (1º parágrafo).

e

“... aquele talento *tão vasto* – era ao mesmo tempo *tão fino*.” (11º parágrafo).

Em:

“E deseja *ainda* meu amigo saber...” (1º parágrafo).

A partícula em destaque, em função adverbial, dá energia ao verbo “deseja”, pondo-o num grau mais alto que o “pergunta” da frase anterior.

O artigo é dentre as categorias gramaticais uma das mais expressivas, porém nem sempre explorado. Eça de Queirós tira-lhe da passividade e dá-lhe um tom aguerrido e múltiplo.

O autor vale-se de *combinações insólitas*: um tipo de caracterização não pertinente.

“... morte *vasta* e amargamente *carpida*...” (insólito no sentido sincrônico).

“... sonoras e reverentes *lágrimas*” (insólito no sentido antitético – mostragem de interior e exterior).

“*talento*, calado, recolhido” (insólito no enfático).

“país assombrado” (o insólito está no assombrado em relação ao coletivo).

“talento que o sufocava” (insólito em relação ao verbo).

“talento *aferrolhado* dentro do crânio” (insólito em relação ao adjetivo).

“Pacheco *pensabundo*” (insólito pela palavra inusitada, preterindo pensativo).

“apurar vorazmente a orelha” (insólito: o complemento em relação ao verbo; o advérbio em relação ao complemento).

“silêncio repleto e fecundo” (insólito em relação à série aditiva binária dos adjetivos descrevendo o substantivo de forma concreta).

“maduríssimo pensar” (insólito resultante do desajuste entre o nível distenso e tenso).

“frase lapidar e succulenta” (idem ao anterior).

“tão apaixonada e fervente rajada de aclamações” (insólito advindo do emprego do participio presente “fervente”).

“todas [as instituições] o apetezem [esse imenso talento]” (insólito resultante do desajuste do verbo quanto ao sujeito e o objeto).

“patadas no chão” (insólito advindo da deslocação lexical).

“Portugal repleto de Pacheco” (insólito pelo desajuste metonímico).

“apeteceu conhecer” (insólito pelo desajuste entre os elementos verbais).

“mão grave, de leve” (insólito resultante da hipálage).

“Rebentou – quero dizer, Sua Excia. morreu” (insólito pelo contraste de lexical entre as formas de tratamento – ele S. Excia. –).

“arregaçou-lhes os cantos da boca” (insólito do verbo em relação ao sujeito: “um fugidio, triste, quase apiedado sorriso”).

“dedo despetado” (insólito pelo gestual e pela combinação, embora comum, suporte da ironia).

Considerações finais

Essas análises do texto de Eça (1952), a *Carta ao Sr. Mollinet*, enriquecem-no pelas descobertas reveladas pela Estilística da Expressão, de

modo que um “clássico”, aquele que atravessou o tempo, mantém-se atual e possibilita o contínuo enriquecimento da língua portuguesa.

Consequentemente, o texto não se atrofiou e não se estagnou na linha da temporalidade. Agigantou-se pelas suas próprias qualidades imanentes e orgânicas. Ele, o texto, disse e permitiu que nós, leitores, igualmente, o dissessemos.

SALZEDAS, Nelyse A. Melro; PACCOLA, Rivaldo Alfredo. “Untwisting” a letter by stylistic expression. **Revista do GEL**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 96-108, 2013 [2011].

ABSTRACT: *We aim to analyse the text written by Eça de Queirós, “Carta ao Sr. Mollinet”, theorizing the stylistics of Marcel Cressot’s expression, called “the texture”. We discuss what is sought in the reading of a text nowadays: the form, the meaning or the form that produces meaning? Even though through stylistics there is identification and description of the linguistic categories in the text, the morphological identification in the enunciation level is emptied, if it is done separately. It is from the semantic-syntactic and melodic axes that Eça inflates his characters with life. The characterization of Pacheco and Portuguese people is supported by the nexus, a producer of antagonistic meta-signification in relation to the first meaning. Eça’s irony results from the reverse meaning – from “ne pas dire”. The nexus is the great meaningful cohesion between logical and metalogic discourse – producing new significations; multiplying verbal resources, which are created in order to metamorphose the linguistic sign into pictorial or iconic signs. The irony governs the whole constructive tessitura that stems from new referents, which result from demiurgical relations between themselves because of the metalogical process, as it allows to establish and change the direction when sign and referent, signifier and signified, utterance and context are related. The analysis of Eça’s selected text enriches the discoveries presented by the Stylistics of Expression.*

KEYWORDS: *Stylistics of Expression. Meta-signification. Texture.*

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALONSO, Amado. **La interpretación estilística de los textos literários**. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. Paris: Lib. Klincksieck, 1951. 2 vol.

CHARTIER, Roger. Pouvoirs et limites de la représentation: sur l’oeuvre de Louis Marin.

Annales, Histoire, Sciences Sociales, v. 49, n. 2, p. 407-418, 1994. Disponível em: <http://www.persee.fr>. Acesso em: 01 fev. 2012.

CRESSOT, Marcel. **Le style ET sés técnicas**. Paris: PUF, 1969.

DA CAL, Ernesto G. **Linguagem e etilo de Eça de Queiroz**. Lisboa: Aster, 1953.

DEVOTO, Giacomo. **Nuovi studi di stilistica**. Firenze: Le Monnier, 1962.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. **Límites de la estilística**: el ideário de Dámaso Alonso. Assis: FFCL de Assis, 1961.

GUIRAUD, Pierre. **La Stylistique**. Paris: PUF, 1954 / Hay trad. española de Marta G. de Torres Aguero. Buenos Aires: Nova, 1967.

HATZFELD, Helmut. **Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas**. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

MAROZEAU, Jules. **Précis de stylistique française**. Paris: Masson, 1954.

_____. **Traité de stylistique latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

QUEIRÓS, Eça de. Carta ao Sr. Mollinet. In: QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Porto: Lello & Irmão, 1952.

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

RODRIGUES LAPA, Manuel. **Estilística da língua portuguesa**. Lisboa: Seara Nova, 1945 / Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. 11. ed.rev. Campinas: Autores Associados, 2011.

SPITZER, Leo. **Crítica stilistica e storia del linguaggio**: saggi raccolti a cura e com presentazione de Alfredo Schiaffini. Bari: G. Laterza, 1954.

_____. **Stylistique et critique littéraire**. Paris: Critique, juillet 1955, p. 589-595.