

Henri Meschonnic

Linguagem ritmo e vida

Extratos traduzidos
por Cristiano Florentino
Revisão de Sônia Queiroz

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2006

Diretor da Faculdade de Letras

Jacyntho José Lins Brandão

Vice-Diretor

Wander Emediato de Souza

Comissão Editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Tradução

Cristiano Florentino

Editoração de texto

Carolina Zuppo

Formatação

Michel Gannam

Revisão de provas

Carolina Zuppo, Neide Freitas, Júnia Kelle e

Fernanda Mourão

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Endereço para correspondência:

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3025

31270-901 Belo Horizonte – MG

Telefax: (31) 3499-6007

e-mail: relin@letras.ufmg.br

vivavozufmg@yahoo.com.br

Sumário

Silêncio: linguagem . 4

O partido do ritmo . 7

A escritura, o ritmo e a linguagem ordinária . 9

Oralidade e literatura . 15

A oralidade, poética da voz . 37

Referências . 67

Silêncio: linguagem

A linguagem fala da linguagem. O que ela mostra melhor é o que você faz dela. Por isso somos todos, nós mesmos, inteiramente, o conteúdo da linguagem. A linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. O incomunicado é o que se comunica antes de tudo.

É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido. Sua física. E o signo, uma velharia teórica. Aqui se situa a crítica: onde o que você faz do poema diz o que você faz da linguagem de todos os dias. Como se houvesse uma outra. A teoria rompe em seu ponto fraco. O ponto fraco das teorias de linguagem e, portanto, das teorias da sociedade é o poema.

Não conhecemos língua sem poemas, adivinhações, recitações, provérbios; algo que se assemelha ao que chamamos literatura. Mesmo que seu lugar seja tomado pelos *slogans* publicitários e fábricas de sonho, ou romances. Não podemos, então, pensar a linguagem sem pensar o que faz um poema e o que faz a literatura, ao contrário de alguns cientificismos em voga.

Uma teoria da linguagem sem teoria da literatura, e o inverso, são caminhos fáceis para os dogmatismos, estes isolacionismos do pensamento que se crêem proprietários da verdade e da ciência, pois eles ignoram aquilo que se pensa além de seus limites.

É o desafio da vida à linguagem, da historicidade ao formalismo, do discurso à língua, do sistema à estrutura, da significância ao sentido. Alguns contemporâneos envelheceram porque ainda hoje acreditam em verdades trintenárias. O estruturalismo fracassa em suas junções. O velho signo não quer ouvir a relação sempre nova entre a rima e a vida.

O trabalho dos poemas desempenha aqui um papel emblemático. Entrar em uma subjetividade extrema para atingir o sujeito em todo sujeito, passar do formalismo do signo a uma poética da sociedade.

A rima, que Valéry via como um objeto — “A Rima constitui uma lei independente do sujeito e é comparável a um relógio exterior”.¹ Trata-se justamente de compreender que ela marca uma hora que não existe em relógio algum e, mais que um tempo interior, um aspecto, um indicador deste sentido em meio ao sentido que é uma presença no presente — sempre o modo do sujeito.

É por isso que, depois das estruturas, não é o indivíduo, ou o individualismo, que advém, como acreditam os que nada ouvem no poema, na sua ética e na sua história; mas, após o barulho ensurdecido do descontínuo, é o silêncio do contínuo que podemos novamente talvez ouvir. O contínuo da linguagem ao sujeito, da linguagem à história, à literatura, que é mascarado pelo contínuo das palavras e das coisas, o contínuo da natureza, o único que o signo ouve.

Mas este século [séc. XX] terá sido um século de mímicis. Os realistas lhe oferecem palavras, precisamente quando acreditam falar das próprias coisas. É a justiça imanente da linguagem. A arrogância essencialista produz cada vez menos. É porque o poema faz seu trabalho que ela será, um dia, letra morta.

Os poemas que fazem como a poesia não são o que chamo o poema, o trabalho do poema. Eles estão no passado. Confundiram a poesia com a história da poesia. Mas identificar-se com os sucessos ilustres da poesia não tem nada a ver com a poesia. Com o poema. O poema só faz seu trabalho se ele se desvia disso. Assim, ao invés de ter letras, ele inaugura uma oralidade. A oralidade é o ar que ele respira e que, em sua narração, torna-se sua recitação. Sem saber ou querer, ele é uma crítica da poesia.

¹ VALÉRY. Rhétorique. *Commerce*, n. 20, p. 27, 1929.

Assim, o poema é uma crítica da linguagem, e da sociedade. Essa crítica não se encontra na crítica dita literária. Esta é apenas literária, não crítica. Vemos em torno dela a polêmica, o resenhismo, as sociedades de elogio mútuo. A escritura é sempre crítica, por necessidade vital, para descobrir sua própria historicidade. É por isso que, quando há uma crítica, ela tem a escritura da paixão. Como em Péguy. Ela não é algo que se mistura com a escritura, que se incorpora à escritura. Ela é a própria escritura trabalhando para se reconhecer aí, neste Guignol.

Escritura, e crítica, quando não há mais *moi*, somente o *je*. Então, o ritmo. Para reaprender a ler. Uma época perdeu a história do ler. Fizeram-nos acreditar que ler era algo interno. Assim, o leitor não lê, ele é lido. É talvez um *moi*. Não um *je*. O *je* está a caminho. A fábula do por que ele vive ou escreve não é para ele. Mas para os moralistas. Ele é *je* como cada um. Assim, cada *je* se prepara em si.

O poema não sabe mais. Não ensina um saber. Não ensina. Evidentemente. Mas ele mostra. Trabalha o insabido. Nem à margem, nem fora dela. Sua utopia é estar aqui. Seu partido, e também o da crítica, é o partido do ritmo. Sua política.

O partido do ritmo

A oralidade é um trabalho, de si sobre si e para os outros. O ritmo, então, é uma missão do sujeito. A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade. É por isso que a oralidade e o ritmo são a matéria e a questão da modernidade. Abandonar Platão. E a casa de Hegel.

A escritura, paradoxalmente, é a melhor ilustração da oralidade. Sua realização por excelência. Elas não se compreendem melhor isoladamente do que uma através da outra.

Ainda é necessário começar por analisar a definição corrente, que confunde a oralidade com o falado. E recolocá-la no seu lugar. No signo. Para que ela se cale um pouco. E nos deixe escutar.

Resta à oralidade livrar-se do empirismo tradicional que, acreditando ver nela apenas uma propriedade da voz, a considera através do modelo do signo. Segundo o dualismo do oral e do escrito. Esse dualismo é evidente. Tanto em etnologia quanto em lingüística e na pedagogia das línguas. O estruturalismo o reforçou. A poética impõe recolocar em questão este modelo.

Pois a oralidade, como propriedade distintiva das literaturas orais opostas às da escrita, só pode ter uma acepção negativa. O oral é o que não é escrito. A ausência de escrita não diz nada de uma especificidade do oral. A fronteira entre o oral e o escrito também não é tão segura. A África negra, continente sem escrita, aparece, em parte, como uma fábula. Nem sempre houve a supervalorização do escrito que nossa civilização supõe. Os gauleses recusaram-se a escrever — ou seja, a transmitir — seus textos sagrados. Uma definição da oralidade como organização retórica da linguagem, distintiva e distinta daquela dos textos escritos, não pôde ser afastada. A oralidade só tem, então, uma compreensão sociológica. Ela é um modo de emissão, de execução e de transmissão.

Essa situação é o efeito do signo. A crítica da oralidade coloca em jogo, portanto, a teoria da linguagem. É notável que seja um problema de literatura que obstrui a teoria da linguagem. Esta que só se sente suficientemente segura de ser uma ciência quando elimina a literatura e a deixa aos literatos.

A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. A própria concepção do signo é um obstáculo. É por isso que o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista.

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. Há oralidade em Rabelais e em Joyce. A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade. A tradução está se transformando através do reconhecimento da oralidade.

Este reconhecimento participa da renovação em curso na teoria da linguagem. Ela está passando, não sem resistência, das categorias signo, sentido, enunciado, todas categorias da língua, às categorias específicas do discurso, tais como a enunciação, a significância, a relação da linguagem com o corpo. Renovação da concepção do sujeito através da renovação da concepção do ritmo.

Em que aparece a necessidade da interação entre a idéia da linguagem e a da literatura.

A escritura, o ritmo e a linguagem ordinária²

"A crítica: uma precisão absoluta da orelha para o futuro." Marina Tsvetaïeva. *Poet o kritike* (O poeta a propósito da crítica)

"O conhecimento de seu ritmo é, para um artista, o mais seguro escudo para toda difamação e todo elogio." Alexandre Blok. *Duša pisatelja* (A alma do escritor)

Se a escritura é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que jamais havia sido feito assim até aquele momento, então a escritura participa do desconhecido. Ou seja, do ritmo. Ela começa aí onde cessa o saber. E como o saber é o presente do passado, poderíamos dizer que a escritura é o presente do futuro, o futuro no presente, no momento em que ela tem lugar. Por conseguinte, em certos casos, talvez para sempre, ela é um passado que continua a ter o futuro.

Como podemos, então, falar dela? O rodeio é obrigatório. Também não se trata de procurar dizer o que ela é. Pois, no ato de definir, a definição é solidária de uma lógica da identidade. A definição quer ter o ser. A escritura só começa aí onde cessa o definir, pelo menos o já definido.

É notável que a busca da definição, e do ser, encontre nomes. Ela cai na armadilha conhecida, reconhecida, que consiste em que os nomes se comentem a si próprios. A verdade dos nomes substituindo a verdade das coisas. Particularmente no círculo etimológico, onde se movem as palavras mestras da crítica literária, tais como *poesia*, *prosa*, *verso*, *texto* (uma pequena maravilha, esta) que repetem sua etimologia, falam de si mesmas, e não nos ensinam nada sobre o que se espera delas. Saussure dizia que era um método ruim partir das palavras.

O discurso sobre a escritura freqüentemente aparece, então, como uma variedade do velho realismo lógico. Sem falar da oposição entre o escrito e a voz. De Platão a Derrida,

este ruído de fundo que é o signo, com seu paradigma obrigatório. Este cortejo é uma verdadeira dança dos mortos. Saiu daí toda uma literatura, um gênero literário mesmo, em Ponge, e todos aqueles que imitaram este *a priori* das palavras.

Trata-se, então, antes de tudo, de investigar o que a escritura faz, questão múltipla do como, como se inscreve nela aquilo que a faz, aquilo que a lê, uma mesma questão do sujeito como função de linguagem, onde se anula a distinção-oposição entre o indivíduo e o social. Questão da historicidade de um discurso que implica aquela da historicidade radical da linguagem, a questão do funcionamento da linguagem como ritmo.

Partindo de Benveniste — ou seja, passando por Heráclito em oposição a Platão —, mas partindo também de Hopkins.³ Reconhecer o movimento da fala na escritura. Daí a transformação mútua por que passam as noções em jogo. Se o ritmo é transformado, a teoria da linguagem é transformada. Onde a teoria é crítica. É tradicional toda estratégia que mantém o signo. O signo e o ritmo-metro, possíveis um pelo outro, necessários um ao outro.

A questão da escritura põe à prova as idéias sobre a linguagem. Ela é a transversal da linguagem e da sociedade. É o conflito do signo e do poema. O poema provoca uma crise e uma crítica das categorias da racionalidade, a tríade das Luzes (ciência, moral, estética). Sobretudo a própria estética como categoria. É a solidariedade, a consubstancialidade entre escritura e modernidade. A modernidade como teoria da literatura.

Daí essa necessidade de distinguir, contra as confusões interesseiras ou ingênuas, entre modernidade e vanguarda (e as vanguardas entre si), entre modernidade e ruptura, entre a modernidade e o novo pelo novo. Entre o moderno e o contemporâneo. Esta necessidade é aquela da crítica como

² Escrito a partir de uma apresentação na Universidade de Lausanne, a convite de Antoine Raybaud e John E. Jackson, em 18 de fevereiro de 1989.

³ Este foi o trabalho de *Critique du rythme*, publicado pela Verdier em 1982.

sentido do futuro. O que indica a frase de Tsvetaieva em epígrafe. A crítica desdobra-se em solidariedade entre a escritura e a ética.

Para precisar o que podem ser tais laços, não há, provavelmente, melhor meio que a análise do ritmo e da prosódia como subjetividade-especificidade-historicidade. O que dizia Mallarmé a Verlaine quando escrevia para ele: “Você tem sua sintaxe”. Nessas simples palavras, tudo está dito. Já para o museu as categorias tradicionais que remetiam o ritmo do formal ao sentimental, do numérico ao místico, ao fônico, de que participa a oposição dual entre o escrito e a voz.

Trata-se, simplesmente, de saber o que um discurso faz. Não o que ele diz, mas o que ele faz, e como. Porque é preciso pensar o discurso em termos de discurso. Entretanto, por meio do signo, inclusive na pragmática, o discurso é pensado em termos de língua. Numa contradição que é mais forte quanto mais despercebida, que consiste em pensar o contínuo em termos de descontínuo. O que Saussure chamava de “divisões tradicionais” (léxico, morfologia, sintaxe), enquanto o jogo do associativo e do sintagmático, que ele inventa, propõe uma *analítica do contínuo*.

O reino do descontínuo (palavra, frase, língua, sentido, origem, estrutura) produz e instaura o paraíso perdido — o contínuo mítico entre as palavras e as coisas. Tantos obstáculos para pensar o contínuo histórico entre linguagem e sujeito, linguagem e cultura, literatura, sociedade, história.

Representa aí seu papel a ausência de relações, como cada um pode constatar, entre filosofia e lingüística, lingüística e teoria da literatura, filologia e poética, entre outras. Ou psicanálise e poética. Este ensinamento da ignorância, para melhor assegurar seu saber.

Por isso, a crítica do ritmo trabalha uma poética da sociedade. Se toda representação da linguagem é uma estratégia, toda representação da literatura, e da escritura, aparece também como uma estratégia. Ela não diz somente o

que ela faz da escritura. Ela diz também, inevitavelmente, o que ela faz da linguagem dita ordinária.

A relação entre escritura e ritmo, no sentido crítico, coloca em evidência a historicidade radical do discurso, e de todo discurso. A historicidade da pontuação, sobre a qual a maior parte dos filólogos demonstra não ter sequer idéia. Belo trabalho para os restabelecadores de textos por vir: todas essas edições por refazer. Para livrá-las deste arcaísmo: modernizar a pontuação. Tomo mais adiante alguns exemplos.

Como, ao falar da poesia, mostra-se o que se faz do resto, do ordinário, inversamente, ao falar deste ordinário, mostra-se o que se faz da poesia, da literatura. Uma vez que se está no signo, que é uma unidade-dualidade-totalidade. É o “tudo aquilo que não é verso é prosa”, do mais célebre dos lingüistas do signo, o Senhor Jourdain.

Também é preciso tentar distinguir, nesta noção tão ordinária, a *linguagem ordinária*. Pois ela é repleta de duplicidade, é fugidia, ardilosa como a razão.

À primeira vista, ela parece dupla, pelo menos. Designa, ao mesmo tempo, um aspecto da linguagem, uma parte, delimitável como aquela de todos os dias; e, entretanto, ela cobre o todo da linguagem, se se exclui a literatura. A poesia. Ela designa, indistintamente, a linguagem e uma relação com a linguagem, que se esconde por detrás de uma aparente evidência, como se o termo mostrasse, com toda transparência, a própria natureza da linguagem. Um estatuto e uma teoria. A expressão *linguagem ordinária* é, então, tanto mais perversa, e perniciosa, quanto mais simples parece. Ela implica uma atitude e uma história localizadas, e o próprio instrumentalismo a que ela se refere passa despercebido por detrás de sua banalidade.

Dizer *linguagem ordinária* é, então, o mesmo que designar o signo. Sob o aspecto do instrumentalismo que reduziu a linguagem à informação e à comunicação. Também a expressão talvez seja portadora de uma neutralidade

aparente, aquela dos lingüistas que falam de *common speech* com um ar científico, tanto quanto de uma desvalorização ostensiva, aquela que atinge a própria cotidianidade, segundo o esquema, à maneira de Heidegger, que opõe o inautêntico ao autêntico, o *Gerede*, o *Man*, situando-se no paradigma do inautêntico e do cotidiano. Mas, do lado bom, a poesia e o pensamento. Não importa qual, é claro. Somente o pensamento que pensa esse pensamento. Que é voltado para o autêntico. Forma renovada da velha dualidade entre o profano e o sagrado. Porém, esta representação realiza uma profanação do profano. Encoberta de contestações exigidas. Mas que confirmam o esquema. O *jargão*. Da autenticidade.

Um pequeno detalhe basta para mostrar: o deslizamento de Heidegger quando interpreta o verso de Hölderlin "Und was Ich sah, das Heilige sei mein Wort" (E isto que eu vi, o sagrado seja minha fala), transformando o subjuntivo *sei* em indicativo: "das Heilige ist mein Wort" (o sagrado é minha fala). Este deslizamento decisivo sacraliza a poesia. Hölderlin diz somente a tensão entre o sagrado e a linguagem. O que é poeticamente mais verdadeiro e mais forte. Este deslizamento separa radicalmente a poesia do resto da linguagem. Ele institui esse resto como linguagem empobrecida, inferior, desprezada. Institui, assim, seu desconhecimento da linguagem. Duplo. Tanto da poesia, que ele colocou tão alto, quanto do resto, que ele colocou muito baixo. Essa armadilha, em que tantos poetizantes e filosofantes caíram, para perder-se.

A expressão *linguagem ordinária* é, portanto, a expressão mítica, e mistificadora, do signo. Ela tem variáveis ilustres: o "*universel reportage*" de Mallarmé, "a língua é fascista" de Barthes. Ela não designa um registro: as "palavras simples" em relação às palavras livrescas ou raras, o enunciado fácil oposto ao difícil. Ela seria somente da ordem da estilística se ela fizesse apenas isso. Não, ela é semi-retórica, semi-lingüística, no sentido em que ela confunde a prosa e o cotidiano. A "prosa do mundo" segundo Hegel e o

mundo da prosa, a linguagem-de-todos-os-dias, que, por sua vez, confunde o falado e o escrito numa indiferença reveladora. Aspecto linguagem da ontologia.

Totalizante e totalmente inscrita no binário, a expressão *linguagem ordinária*, então, não conhece nada do ritmo como infinito do sujeito e da linguagem. Finalmente, ela tem razão de opor-se à poesia. Pois, se a poesia é a revelação do ritmo como tal, como o rio da linguagem com que, momentaneamente, um sujeito se identifica, a poesia faz essa noção de *linguagem ordinária* voltar-se contra si mesma.

Deixando a linguagem de domingo aos padres, que eles dirigem a si próprios, a poesia, aquém e além da oposição entre o verso e a prosa, toma a linguagem ordinária e mostra que toda linguagem é ordinária, e que ela surge daí. Ela é o ato pelo qual o ordinário se descobre toda a linguagem. E é, então, através da poesia que não há mais *linguagem ordinária*.

Descobri-lo para si mesma é o trabalho da escritura. Esse é o sentido do apólogo de Alexandre Blok quando, em sua linguagem religiosa, falava de escrever "como se Deus te visse".⁴ Pois não conhecemos antecipadamente nosso ritmo. Passamos a vida a procurá-lo.

⁴ No capítulo intitulado "La rime et la vie", Meschonnic escreve: "A relação entre a rima e a vida conduz a poesia à estética. Ela faz a poesia passar a um outro mundo que não o do signo, onde a estética tem seu discurso. A rima é uma ética. O que ilustra 'a palavra cruel de Blok sobre os inícios de Akhmatova: — Akhmatova escreve versos como se um homem a olhasse, e é preciso escrevê-los como se Deus te visse". MESCHONNIC. *La rime et la vie*, p. 231. [N.T.]

Oralidade e literatura⁵

A oralidade está na moda. Já há alguns anos. Como a modernidade. Com um duplo efeito: modernidade da oralidade, oralidade da modernidade. O que, talvez, apenas mascara, por trás da moda, a perpetuação de um estado tradicional. O retrô.

Outrora opunha-se a oralidade — que, aliás, não se designava assim — à literatura. Como a voz, a voz viva, à letra, que é morta, ou que mata. A literatura, por definição, era escrita. Quando os etnólogos puseram-se a falar de literaturas orais, nada mudou verdadeiramente. Salvo quando se registrava por escrito o que até então só havia sido transmitido pela voz.

Começou-se a pesquisar se não haveria algo de específico nesses textos, para os quais foi inventado, recentemente, o termo *oratura*. Mas as tentativas, nos anos trinta, de encontrar no estilo formular uma definição própria para esses textos fracassaram. Não por culpa de se ter concebido, a partir do domínio bíblico, a estratégia substitutiva do paralelismo, que o estruturalismo literário reforçou.

Trata-se justamente de uma estratégia, não de uma verdade científica ou de uma simples inércia cultural, pois o que está em jogo é um modelo da linguagem, que é, ao mesmo tempo, uma lógica do social — o dualismo lingüístico, filosófico, antropológico, teológico e político. O esquema do signo (significante e significado) não tem a inocência de um modelo científico. Como dois e dois são quatro.

Ora, é esse esquema que rege as idéias estabelecidas e o ensino. O paradigma do signo é, logo, com a transparência de um modelo que acredita descrever a natureza das coisas, o dualismo do oral e do escrito. Ou seja, a confusão do *falado*

⁵ Escrito a partir de uma intervenção no colóquio sobre "A oralidade e suas manifestações na literatura quebequiana", na Universidade de Paris-XIII, em 14 de maio de 1986. Publicado em *Présence Francophone*, n. 31, Sherbrooke, Québec, Canadá, no segundo trimestre de 1988. Texto modificado.

com algo que resta definir, que é o *oral*, e onde a literatura, a poesia em particular, impede o signo de passar. Assim como o corpo (gestos, ritmo, mímica, entonação) não passa no signo.

É esse dualismo que se ensina. Por exemplo, nos manuais de Francis Vanoye, *Expression communication e Pratiques de l'oral*. A modernidade no ensino passa pela repartição dual entre comunicação escrita e comunicação oral. Diz-se:

*o ensino do oral é, daqui em diante, a tarefa de todos os professores de francês e de todos os formadores em 'expressão e comunicação'. Ora, as situações de comunicação oral são múltiplas e complexas.*⁶

É em nome desta "especificidade própria" que uma "pedagogia do oral" coloca na mesma categoria o conto, o teatro e todas as situações do falado.

Eis o lugar comum do momento. A modernidade em pedagogia não é desprovida de demagogia. De incitação a escrever. É o que se deve criticar. Porque este lugar comum é, ao mesmo tempo, confuso e falso.

Não é de se admirar que a crítica e a sua necessidade venham do ponto mais fraco, mais crítico e mais exposto da linguagem, teoricamente e socialmente, que é o poema. Não por um preconceito estético ultrapassado, mas porque o *estatuto do poema age como um revelador do estatuto da linguagem*, e do sujeito, tanto nas sociedades quanto na filosofia e nas ciências da sociedade. Bem mais que o romance. Ou o teatro. Pelas mesmas razões que fazem o sucesso de massa do romance e que fizeram com que as estruturas narrativas fossem mais bem sucedidas do que o poema na semiótica literária. Quero dizer um certo romance moderno que se inscreve justamente na definição tradicional: ele imita o falado. Ao passo que o poema revela uma solidariedade entre a oralidade e o sujeito, o que leva a colocar de outra maneira a relação estabelecida entre o escrito e o oral.

⁶ VANOYE. *Pratiques de l'oral*, 4ª capa. Retomo adiante, em "A oralidade, poética da voz", p. 41.

O ponto de partida da crítica é o fracasso de uma definição lingüística, retórica e poética da oralidade. Esse fracasso foi constatado sociologicamente. Ruth Finnegan, em 1977, no livro *Oral poetry*, fazia esse balanço: só se sabia definir o que era “oral” em literatura pelos três critérios puramente sociológicos do modo de produção, de recepção e de transmissão. Nada permitia reconhecer em que, enquanto linguagem, um texto oral era diferente, dizia Finnegan, da “melhor poesia escrita da língua inglesa”.⁷

A coerência da teoria tradicional que opõe o oral ao escrito aparece como um efeito do signo quando se observa que a oposição entre significante e significado, entre som e sentido, deixa ao ritmo (no sentido corrente) uma definição meramente *fônica*, ao mesmo tempo que binária, mensurável, discreta — a alternância mais ou menos regular de um tempo forte e de um tempo fraco. Ao ritmo como elemento da esfera **ORL**⁸ corresponde uma definição *auditiva* da oralidade. E como contestar evidências que parecem ter a força das tautologias? O ritmo, esse se ouve. A oralidade está na boca, e na orelha.

Entretanto, isso não apenas não é tão simples, mas essas evidências, se forem mantidas assim, não mostrarão o que escondem. Elas escondem o sujeito.

O ritmo é uma organização subjetiva do discurso,⁹ da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo. Nesse sentido, ritmicamente, prosodicamente, não há mais, no discurso, dupla articulação da linguagem. Esta continua pertinente para a língua. Mas trata-se, aqui, de pensar o discurso com os conceitos do discurso. Não com os conceitos da língua aplicados ao discurso. Sobrepostos a ele.

A partir desse primado do ritmo, como movimento da fala na escritura, e no contínuo dos ritmos lingüísticos, retóricos, poéticos, é tanto a oposição do som e do sentido na

⁷ FINNEGAN. *Oral poetry, its nature, significance and social context*, p. 132.

⁸ Na medicina ocidental, a sigla ORL remete à Otorrinolaringologia. Aqui, Meschonnic considera o ritmo e a oralidade inerentes à esfera otorrinolaringológica: são parte da fisiologia do homem, e não meras categorias teóricas. [N.E.]

⁹ Como já demonstrei em *Critique du rythme* (1982) e *Les états de la poétique* (1985).

linguagem que parece caduca para o discurso quanto a oposição tradicional entre a linguagem ordinária e a literatura (particularmente a poesia), com a noção de *desvio*. Dualismo que domina, ainda, a pragmática contemporânea. Sem falar da estilística.

Torna-se, então, não somente possível, mas necessário, conceber a oralidade não mais como a ausência de escrita e a única passagem da boca à orelha, outrora inferiorizada, hoje valorizada-psicanalisada por alguns como a pulsão libertadora, que permanece no dualismo como a blasfêmia permanece na religião. Não, mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo. A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os recursos do falado no falado. Com os recursos do escrito no escrito. E se alguma coisa mostra que *há oral no escrito*, e que *o oral não é o falado*, é exatamente a literatura.

Assim, podem-se transformar as evidências: Mallarmé. Toda uma modernidade, nos últimos trinta anos, o vê como o extremo do escrito, a própria negação do sujeito e da voz juntos, no livro impossível, no teatro abstrato, e não mais tanto as palavras raras do que a rarefação da linguagem e os brancos do *Lance de dados*. Essa era apenas uma leitura. O efeito de uma estratégia de escritura. Pode-se ler de outra maneira. Basta conceber o ritmo de outra maneira. Então, um outro Mallarmé, que estava escondido pelo anterior, surge. Um Mallarmé das palavras corriqueiras, do sujeito e da oralidade. O que mostra bem que não há diretamente “Mallarmé”. Mas uma seqüência de relações históricas com Mallarmé.

Do mesmo modo, não há a “oralidade”. Mas estratégias diferentes segundo esteja em jogo o signo ou o sujeito. Teoria tradicional ou teoria crítica.

Evocarei dois domínios de experimentação: a tradução, rapidamente (pois já a trabalhei em outro momento), e o estabelecimento dos textos literários do passado — condição

da leitura e do ensino —, que desenvolverei mais. Como exemplo.

A oralidade está transformando, não sem resistências, a prática e a idéia da tradução. O terreno aparentemente mais natural aqui sendo o teatro.¹⁰ Mas o teatro é um tipo particular de oralidade. Ele não é toda a oralidade. E a tradução tem, ainda, muito a fazer para integrar o ritmo no programa do sentido. De fato. Para ultrapassar o sentido, como a linguagem ordinária (que inclui o romance e a poesia) ultrapassa o signo. Não é de se estranhar o papel inegavelmente específico e exemplar que representa a *Bíblia*, pela organização pan-rítmica da linguagem no texto hebreu, que não apresenta a oposição entre prosa e poesia. Nem métrica. O que, justamente, o olhar ocidental, greco-cristão, não parou de querer inserir. O papel da poesia na tradução é mais revelador do que surpreendente.

Outro exemplo, talvez mais inesperado. O da filologia. A edição dos textos literários do passado mostra que ainda não passamos de analfabetos da oralidade. A história da historicidade dos textos está ainda por ser feita. E a filologia tradicional está na pré-história do ritmo.

Todo um passado de racionalidade do escrito, e de racionalismo, leva ao desconhecimento a pontuação — a rítmica — dos textos anteriores às normas ou hábitos culturais de nossa pontuação moderna. Sem falar de uma poética dos manuscritos.

Assim, enquanto os ingleses compreenderam, nos anos vinte, que era preciso reconhecer uma pontuação de teatro nas primeiras edições de Shakespeare, e parar de modernizá-la, não existe, ainda, quase nenhuma edição dos textos franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII que não corrija a pontuação. O mal atinge também os modernos. O que faz com que, do ponto de vista da oralidade, que é sua literalidade, e também uma teatralidade, mesmo que eles não

¹⁰ Ver a revista *Théâtre/Public*, n. 44, "Traduire", março/abril de 1982.

sejam textos de teatro, suas edições sejam ilegíveis, inutilizáveis. Em outras palavras, elas advêm da filologia, não da poética. Mas de uma filologia que ainda não compreendeu que ela precisa da poética.

O modelo é, talvez, este. Réaume e De Caussade, em 1873, apresentando as *Obras completas* de Agrippa D'Aubigné, escreviam:

A pontuação dos manuscritos de Agrippa D'Aubigné é, em geral, nula ou sem sentido. Reconhecendo aí o sistema de M. Marty-Laveaux, que prefere a pontuação, no século XVI, mais oratória do que gramatical, ou seja, indicando menos os incisos gramaticais do que as pausas obrigadas da voz, nós tivemos de nos aproximar da edição que nos serviu de protótipo. O editor de 1626 quase esbanjou da pontuação. Optando por um meio-termo, redistribuímos esses sinais, pois o abuso lhes tira todo valor explicativo e, muito freqüentemente, o pensamento de D'Aubigné tem necessidade de luz!¹¹

A justificativa é exemplar. Ela conclui um trabalho efetivo (sobre os manuscritos) e, ao mesmo tempo, perniciosamente, sem saber, anula uma parte deles que ela furta à apreciação. O filólogo não está, aí, mais a serviço do texto. Ele ostenta um espírito de superioridade. Um menosprezo em "sem sentido". O primado novecentista da pontuação "explicativa". Uma noção da historicidade (a pontuação "oratória"), mas que o termo já desvaloriza. Do "meio-termo" escolhido, só o editor é juiz. Não o leitor.

Esta situação não mudou muito em um século. Um editor de Montesquieu, que ainda é respeitado e que obedece "a ortografia da época" em *De l'esprit des loix*, declara: "Nós observamos, de uma maneira geral, a pontuação da edição de 1757, notável pelo uso freqüente dos dois pontos ou do ponto-e-vírgula; nós a modificamos algumas vezes para dar mais clareza às frases longas ou quando a pontuação impressa aparecia, de maneira evidente, como um erro do tipógrafo".¹² Nesse caso, o editor é mais juiz da clareza do que o autor, de quem se diz, entretanto, admirar o estilo. O

¹¹ D'AUBIGNÉ. *Oeuvres complètes*, t. I, p. XXIV.

¹² MONTESQUIEU. *De l'esprit des loix*, t. I, p. CXXVII.

leitor moderno é o álibi. Esse álibi é o que o editor do *Romant comique*, de Scarron, apresenta, o qual também reproduz “exatamente a ortografia”: “Nós bem que gostaríamos de ter conservado também a pontuação, mas ela é tão bizarra que nós não acreditamos que o leitor moderno pudesse compreendê-la. Então, conservamos a pontuação das edições modernas toda vez que ela acrescentava ao texto de Scarron apenas clareza e não contra-sensos”.¹³

Seria preciso sair dos limites desta sondagem para saber se o editor da *Histoire universelle* de Agrippa D’Aubigné, em 1981, representa um sintoma de mudança ou uma exceção:

*A preocupação de apresentar o texto autêntico nos fez tomar a decisão de não modernizar a pontuação. Pareceu-nos que mesmo o leitor não familiarizado com as obras originais da época poderia se habituar sem grande esforço a um sistema de sinais muito diferente do nosso, em virtude do qual a vírgula marca, frequentemente, mais uma postura oratória do que uma articulação lógica do pensamento [...].*¹⁴

Mesmo que se trate, ainda, da “fantasia dos tipógrafos”.

Mas tomo, propositalmente, dois exemplos, não mais da edição erudita, mas deste compromisso para com o público culto, que é a coleção da Pléiade. Pode-se ver que a concepção da leitura que nela se manifesta é completamente regressiva e destrutiva de uma parte capital do texto: seu ritmo, sua oralidade. A recente reedição das *Oeuvres complètes* de Corneille diz respeitar a pontuação dos originais de 1682, “salvo quando ela chocaria muito gravemente os hábitos do leitor de nossa época”.¹⁵ Essa reedição se quer avançada em relação às outras edições modernas, cuja pontuação remonta à edição erudita de Marty-Laveaux, de 1862, e cuja repontuação e deslocamentos de pontuação são “como o prelúdio a uma análise lógica e, às vezes, até mesmo gramatical”.¹⁶ Assim, o editor acrescenta, ciente do que se

¹³ SCARRON. *Le romant comique*, t. I, p. 87.

¹⁴ D’AUBIGNÉ. *Histoire universelle*, t. I, p. XXXIX.

¹⁵ CORNEILLE. *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCV.

¹⁶ CORNEILLE. *Oeuvres complètes*, t. I, p. XCV.

trata, que a pontuação de Corneille “parece mais destinada a guiar uma dicção do que a detalhar um pensamento. Ela segue o ritmo respiratório [...]. Pontuação para a *performance*, portanto.” Mas, contraditoriamente, de consciência tranqüila, o editor anuncia modificações inverificáveis, que são adaptações. Diante de tal tratamento do texto, só há um recurso: o fac-símile. Pois a oralidade é solidária da historicidade. Tipográfica. A historicidade do texto. Mas também aquele do reconhecimento desta historicidade. Atente-se para o pseudo-conceito de *respiração*.

O exemplo seguinte traz, em seu extremo, a contradição de uma edição que se torna ao mesmo tempo uma não-edição, por esta perversidade que consiste em furta um texto à leitura pelo próprio procedimento que o altera para uma melhor compreensão. Esta demagogia filológica que se faz em nome da leitura abateu-se sobre Saint-Simon. O novo editor das *Mémoires* avisa:

*No que concerne à pontuação, o autor é do século XVIII, e isso diz tudo. Modernizamos ousadamente!... Evitamos, entretanto, certa inflação: o excesso, por exemplo, de vírgulas transforma mais ou menos um estilo, quebra um ritmo, rompe uma “respiração”; tentamos um meio-caminho entre a obscuridade e a descontinuidade. Não sem atentar para a pontuação do manuscrito: a fantasia não explica todos os “erros”; deslocar ou acrescentar, sem razão suficiente, uma vírgula, um ponto..., é correr o risco de alterar profundamente o texto.*¹⁷

Assiste-se a essa extravagância, de ensinar o crime que se acabou de cometer, sob o nome de “meio-caminho”, que desvirtua justamente uma poética do manuscrito, que deveria ser a única regra. E esta duplicidade se quer moderna, invocando, para o semi-progresso que consiste em respeitar as alíneas:

A fidelidade obriga/ajuda: optamos por um respeito escrupuloso às clareiras e matas características de Saint-Simon, ou seja, reproduzimos exatamente as divisões do original. Proust, Beckett...

¹⁷ SAINT-SIMON. *Mémoires*, t. I, p. CIII.

*estão ao nosso encaixo. Não se parte em pequenos pedaços, ainda que sejam de três páginas, a prosa de Saint-Simon [...].*¹⁸

Proust, Beckett — estranho argumento para um editor de Saint-Simon. Argumento que mostra bem que nossa relação com o passado também é, inevitavelmente, um registro do agora. Mas a rítmica da frase, o fraseado de Saint-Simon, permaneceu no manuscrito, por desconhecimento da oralidade que é a escrita.

Du Bellay, preparado por Chamard em 1908, edição reimpressa sem alterações em 1982. *Les essais* de Montaigne, sob a responsabilidade de Villey em 1924, modernização sem modificações em 1965 e 1978. O teatro de Racine, modernizado em 1950 por Raymond Picard, o adversário historicista de Barthes, com o argumento a-histórico de que a pontuação de 1697 não era “fixada”. Como se a pontuação moderna fosse fixada. Como se alguma coisa fosse *fixada* na linguagem. Edições respeitadas, racionalizações que retiram de grandes textos sua rítmica e, assim, uma parte de sua historicidade, de sua especificidade.

Os modernos não escapam disso. O último editor de Mallarmé (Barbier-Millan, pela Flammarion, 1983) repontua o soneto *O si chère de loin...* O caso de Proust veio à luz com sua entrada no domínio público. E para Apollinaire:

*Pareceu-nos impossível respeitar certas fantasias ou certas negligências da escritura de Apollinaire, principalmente em matéria de pontuação. Mesmo nos esforçando em seguir o mais fielmente possível os manuscritos, fizemos algumas correções, tais como a generalização das maiúsculas no início das frases ou a regularização da pontuação, destinadas unicamente a facilitar a leitura dessa correspondência.*¹⁹

Mesmo discurso nos prefácios dos tradutores. O contraste entre as afirmações de fidelidade e o ultraje à rítmica de todas as maneiras. Os editores não sabem ainda hoje que a pontuação na poética de um texto é seu gestual,

¹⁸ SAINT-SIMON. *Mémoires*, t. I, p. CIII.

¹⁹ DÉCAUDIN *apud* APOLLINAIRE. *Oeuvres complètes*, p. 10.

sua oralidade. E mesmo que ela seja apenas o feito dos tipógrafos da época, ela pertence à sua historicidade.

É, por isso, oportuno examinar mais de perto como opera a identificação do falado e do oral, que determina uma tal situação da leitura.

O oral identificado ao falado é definido sintaticamente como “registro popular”, não sendo necessário acrescentar que o locutor burguês faz o mesmo. É essencialmente a elipse, o deslocamento da frase por antecipação e retomada, a frase segmentada: “Il maigrissait Merrywin” e “Merrywin il s’impatiait” de Céline em *Mort à crédit*.²⁰ Aragon evocava “esse falar sincopado, esse francês oral, que é da minha geração”.²¹ Queneau visava “fotografias da linguagem popular”, em *Le chiendent*, em 1933.²² Mas a oralidade moderna passou pelas palavras-valises de Lewis Carroll e por Laforgue e Corbière. Por Joyce. Por Rabelais e Cervantes. Sem esquecer Sterne. E Saint-Simon. Que Montherlant e Julien Gracq²³ aproximam de Céline, cuja linguagem é comparada por Gracq ao “*tout-à-l’égout*”.²⁴ Ou seja, a definição derivou para a mistura de registros, o macarrônico, arcaísmos, trivialismos, neologismos mesclados. Mistura extremamente confusa para definir a oralidade.

Basta abrir Saint-Simon, tomar quase ao acaso um exemplo breve, para ver que há mais outras coisas. Saint-Simon conta o combate de seu pai contra o marquês de Vardes: “Vardes, que esperava na esquina, junto ao coche de meu pai, o roçar, o corte: chicotadas de seu cocheiro, reação do cocheiro de meu pai; cabeças à portinhola, param, e pé na

²⁰ Exemplos citados por GODARD. *Poétique de Céline*, p. 44. Em português, uma tradução literal seria “Ele emagrecia, Merrywin” e “Merrywin, ele se impacientava”. [N.T.]

²¹ ARAGON. *Le mentir-vrai*, p. 13.

²² Citado por GODARD. *Poétique de Céline*, p. 81.

²³ Citados por GODARD. *Poétique de Céline*, p. 82 e 98.

²⁴ *Tout-à-l’égout* é o sistema de esvaziamento que consiste em enviar diretamente ao esgoto as águas domésticas, residuais, matérias fecais, fazendo circular a água nas canalizações. [N.T.]

terra”.²⁵ Através da sintaxe, um ritmo. E o primado desse ritmo, seu reconhecimento também, estabelece uma oralidade específica. Ela não é nem o falado, nem o escrito. Ela pode estar tanto num quanto noutro. A subjetividade de uma escritura — “Saint-Simon” — impõe, ou seja, a literatura impõe, cessar a confusão costumeira. Renunciar à bipartição do oral e do escrito. Postular uma tripartição: *o oral, o falado e o escrito*.

O paradoxo desta tríade é que ela parece, aos olhos de muitos, uma coisa abstrata, e difícil. Quando, na verdade, a grande abstração é o modelo binário da linguagem, tendo em vista a multiplicidade da experiência concreta. Sua eficácia confundida com o seu hábito.

No modelo binário, aplicado à literatura, tudo se passa como se, no domínio francês, Céline fosse o modelo da oralidade. Joyce, às vezes evocado, procede de outra forma, é utilizado para outras estratégias. Por isso, importa analisar o que tem lugar em Céline e, sobretudo, o que se faz disso. Supõe-se, então, que a oralidade consiste em: inserção polifônica de outros locutores além do narrador principal; deformação imitativa de palavras segundo a pronúncia; neologismo; multiplicação de palavras-valises, de onomatopéias, do obsceno e do escatológico; marchetaria de línguas estrangeiras.

Tudo realizaria uma linguagem total. Uma arte total. Uma totalização não desprovida de um eco totalitário. O wagnerismo em literatura. É a “preocupação de abarcar, de uma certa maneira, *todos os momentos do léxico, das palavras da Idade Média às criações neológicas mais atuais*”, segundo Godard,²⁶ “de segurar, ao mesmo tempo, as duas extremidades da corrente”,²⁷ “lendo Céline, recuperamos

²⁵ Vardès, qui attendait au coin d’une rue, joint le carrosse de mon père, le frôle, le coupe: coups de fouet de son cocher, riposte de celui de mon père; têtes aux portières, arrêtent, et pied à terre. SAINT-SIMON. *Mémoires*, t. I, p. 84. [N.T.]

²⁶ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 62.

²⁷ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 96.

virtualmente a posse da *totalidade da nossa língua*”,²⁸ “rapidamente, nos sentimos percorrendo, em todos os sentidos, *o espaço inteiro da língua*”.²⁹ Reconhece-se, aí, uma noção furiosamente moderna: a noção dupla de *experiência dos limites* e de *exploração da língua*. O que situa esta relação de identidade, fazendo do oral o moderno. Ao preço de algum amálgama. A aprofundar.

A empreitada de Céline não progride sem lembrar a distinção, nos anos trinta, entre ciência burguesa e ciência proletária, entre literatura burguesa e literatura proletária. Para uma linguagem de classes, uma arte de classes. Godard dá seqüência a isso, em sua *Poétique de Céline*, falando dos leitores populares que “em Céline se reconhecem”³⁰ e que “essa língua era a deles tanto quanto a das obras de François Mauriac era a dos leitores burgueses”.³¹ Daí, seria necessário distinguir, por que não, uma oralidade burguesa (cosmopolita, a de Joyce, para intelectuais) e uma oralidade popular, a de Céline, bem francesa.

Ao lado da fascinação do falado (realizado diferentemente em Céline, Aragon e Queneau), Proust faz, radicalmente, escrito. Ninguém fala assim. Godard coloca, de fato, Céline “como o oposto de Proust”.³² Proust forçaria o escrito “até os seus limites”,³³ enquanto Céline é “uma voz que fala”.³⁴ Conclusão: não há voz em Proust. Mas a conclusão é inaceitável, porque, aplicando à literatura a oposição binária do falado e do escrito, extraídas das pseudo-evidências do senso comum, ela desconhece totalmente a especificidade da literatura. E esse desconhecimento denuncia a falácia, a estupidez do modelo como um todo, inclusive

²⁸ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 123.

²⁹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 123.

³⁰ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 59.

³¹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 59.

³² GODARD. *Poétique de Céline*, p. 43.

³³ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 43.

³⁴ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 43.

aplicado à linguagem ordinária. Porque ele desconhece a relação empírica entre o ritmo e o sujeito. E porque ele exclui o sujeito.

No esquema binário, vale notar a expressão recente “francês não-convencional”. Ela parece supor uma unidade totalmente fictícia de um francês convencional, que mistura, numa pretensa uniformidade, a diversidade de registros e de poéticas. Godard fala dos “romancistas que escrevem a língua convencional”.³⁵ Essa noção, que instaura uma indistinção entre literatura e outras situações discursivas, serve, de fato, a um fascínio da modernidade pela ruptura. Outro paradigma binário: os textos de ruptura e os outros. Em Céline, o “deslocamento”, concebido como uma “audácia”. Embora esse deslocamento se torne um movimento “muito evidente e mecânico”³⁶ em *Voyage au bout de la nuit*. O que não é ruptura é concessão. A maiúscula após os três pontos “é, por si só, uma concessão feita ao escrito”.³⁷

É incrível que esta concepção do oral oposto ao escrito coincida com a oposição entre romance e poesia. De forma massiva. Salvo textos de Queneau e alguns de Michaux. A poesia *permaneceu* escrita. Senão cada vez mais escrita. Nas tradições retóricas de Lautréamont e de Mallarmé. Reforçando o paradigma da oposição (dual) entre o indivíduo e o social. A poesia colocada do lado do indivíduo. O romance voltado para o social. Imitação do falado, o falado dos outros. Escrita do social. Escrita documentária. A poesia sonora apenas confirma, involuntariamente, esse dualismo.

Paradigma caricatural. Que afasta os que não entram nele. Proust, Musil. Ou Ramuz, restrito a uma compreensão regionalista, quando, na verdade, ele faz, antes de Céline,³⁸ da enunciação à matéria do enunciado, fundida no discurso

³⁵ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 90.

³⁶ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 45.

³⁷ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 49.

³⁸ Como percebe GODARD. *Poétique de Céline*, p. 57, nota 2.

das personagens. Onde o romance é a escritura de um sujeito e perturba a oposição paradigmática com o poema.

Uma autoridade teórica reforçou, particularmente, o modelo binário: é a obra de Bakhtin, sobretudo a acolhida que ela teve na França. O dialogismo do romance, sua “polifonia”, oposto ao monologismo poético. Esse clichê modernista se impôs a muitos. É a falsidade do esquema binário, seu simplismo que é preciso mostrar, para se desfazer dele. Não se pode separar o esquema de Bakhtin de seu sociologismo, datado-localizado, e que se revela em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929. A intenção de angariar simpatias para o marxismo como instituição e poder político produz, na obra, o mesmo reducionismo, aplicado à teoria da linguagem num caso e à teoria da literatura em outro.³⁹ Para uma crítica ao monologismo poético, o sujeito, em literatura, não se reduz ao emprego do pronome pessoal de primeira pessoa. O qual, lingüisticamente, já é um trans-sujeito. Passando de *eu* em *eu*. Victor Hugo esboçava essa poética, com sua célebre frase do prefácio das *Contemplations*: “Ah! insensato quem crê que *eu* não sou *tu*.” O outro é eu. Os *gêneros*, teatro, romance, podendo, então, ser encarados como modos diversos de pluralização do sujeito, e de distribuição. Coloquemos já, pelo menos, o múltiplo no lugar do binário. Onde Godard se colocou com seu Céline.

Confundiu-se a enunciação com o conjunto dos meios que dão a impressão de que o texto está se escrevendo, a presença do narrador sob a forma de uma imitação do ato de enunciação. Seria preciso distinguir a atividade da enunciação do ato de enunciação. O texto como atividade de enunciação. A oralidade como inscrição do sujeito, implicando um modo específico de engajamento do leitor que participa do texto, tendendo a fundir o tempo do texto e o tempo do leitor. É o que já inventa a escritura de Montaigne. O que Auerbach comenta em *Mimesis*, passagem citada por Godard: “a ordem

³⁹ Não volto à análise que fiz dele em *Critique du rythme* (1982). Uma outra, sobre sua “filosofia da linguagem”, aparecerá em *Langage histoire une même théorie*.

é várias vezes rompida, algumas proposições antecipadas, outras omitidas, a fim de que o leitor complete por si próprio. O leitor deve colaborar [...]”.⁴⁰ A sintaxe é subjetiva. Montaigne diz: “Eu quero poder, na sintaxe, alguma coisa minha”.⁴¹ Escritura, ritmo, sujeito — Montaigne mostra, vigorosamente, que são uma mesma empreitada.

A confusão entre o falado, o oral e o popular já surge em *Gustave Flaubert*, de Thibaudet, em 1935, que Godard cita.⁴² O estilo como regeneração para o falado. A *Poétique de Céline* confunde, então, sistematicamente, o falado e o oral. A transposição do falado é analisada como o apelo “a modalidades do discurso que nos lembram o oral porque, mesmo sem termos consciência delas, nós as utilizamos quando falamos, e a palavras ou a torneios que conotam o oral para nós porque, excluídos da língua escrita, nós não temos o hábito de lê-los”.⁴³ Definição em parte curiosamente negativa: o falado é o que não é escrito e o que é excluído dele. E, ao mesmo tempo, circular, tautológica — a “especificidade do oral” sendo definida pela “impressão de falado que ele nos dá”.⁴⁴ Tudo fundido em um só, Godard decide “falar de oral-popular”.⁴⁵ Onde a oposição do oral ao escrito permanece igualmente entendida nas “condições concretas de sua produção”.⁴⁶

Reduzir o discurso à situação de comunicação leva a confundir dois modos radicalmente diferentes de repetição: a repetição tagarela (unida à idéia simplificadora de que “na língua falada toda palavra tende a se duplicar em outra de sentido próximo, e até mesmo a se repetir”)⁴⁷ e a “repetição”

⁴⁰ AUERBACH. *Mimesis*, p. 290; citado por GODARD. *Poétique de Céline*, p. 229.

⁴¹ MONTAIGNE. *Les essais de Michel de Montaigne*, t. II, p. 873.

⁴² GODARD. *Poétique de Céline*, p. 64.

⁴³ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 37.

⁴⁴ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 37.

⁴⁵ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 37.

⁴⁶ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 37.

⁴⁷ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 39.

poética, da *Bíblia* a Kafka. Sabem-se os danos que esta concepção extremamente retórica causa na prática de certos tradutores — sua redução arritmica das repetições.

Nesse esquema, o escrito é visto como se fosse regido pela subordinação — o discurso encadeado. Paradoxo se se pensa na etimologia do termo *prosa*, *prorsa oratio*, o discurso que segue em frente, *não-encadeado*, oposto ao *verso*, que vai e volta sobre si mesmo. O falado sendo caracterizado pela parataxe, a disjunção gramatical. Mas a história das prosas não responde a esse esquema. Às prosas periódicas do século XVII (essa ainda é uma noção excessivamente indiferenciada), opõem-se prosas não-periódicas, paratáticas, da frase breve de Voltaire às de Fénéon e de Jules Renard. A prosa não poderia se reduzir à lógica e à rítmica da subordinação.⁴⁸ O efeito teórico do esquema é falsear a historicidade das formas.

Ou seja, a identificação do oral com o falado mantém um modelo. Aquele do primado da língua sobre o discurso. A situação tradicional do discurso estudado através dos conceitos da língua. A estilística. Aí, Godard não faz uma poética de Céline, mas, sim, uma estilística de Céline. Seus apontamentos, “estudo sistemático do léxico celiniano”, não mudam nada nas noções tradicionais de língua, de estilo como escolha e desvio, uso da língua: “a língua e seu funcionamento”.⁴⁹ A perspectiva de uma informatização dos apontamentos dá-lhes, também, a aparência da modernidade tecnológica, como um quê de ciência. Mas as “enumerações sistemáticas e, se possível, realizadas pelo computador fora de toda subjetividade”⁵⁰ só podem confirmar uma programação que carrega, inscrita nela, sua situação conceitual. O computador a serviço da estilística não fará nada diferente da estilística. Reforçando, com seu poder, as

⁴⁸ Ver, por exemplo, *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (siècles XVI-XVII)*. Estudos reunidos e apresentados por LAFOND, 1984.

⁴⁹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 31.

⁵⁰ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 33, nota 2.

noções tradicionais. Reforçando uma pseudo-ciência e constituindo-se como pseudo-ciência.

O efeito paradoxal do binário, dos “dois sistemas lingüísticos oral e escrito”, segundo Godard,⁵¹ é que a ideologia da ruptura é justamente o que mantém a teoria tradicional. E, antes de tudo, o método tradicional. A separação entre léxico e sintaxe. Mesmo invertendo o privilégio habitual do léxico para a sintaxe. É, ainda, o que Saussure chamava de “divisões tradicionais”.⁵² A estilística não sai do par previsível e imprevisível.⁵³ Do desvio.

O oral não pode, sem inconsistência, manter-se como imitação da pronúncia. Godard observa que Céline foi reduzindo esse tipo de efeito.⁵⁴ Além disso, e inversamente, Céline utilizou-se também do pseudo-oral ou, principalmente, do pseudo-falado: “não se pronunciaria ‘*qu’a pas vu Norbert est à plaindre!*’”.⁵⁵ Do mesmo modo, para a supressão do *ne* com *personne* e *rien*, Godard acrescenta que o oral “evita essas construções”.⁵⁶

A onomatopéia coloca outros problemas. O primitivismo futurista de Marinetti reduzia a escritura à notação dos ruídos. Apollinaire já havia salientado que, pela onomatopéia, retornava com força o descritivo. Uma tendência à sonoplastia.

A transcrição produz um efeito de real. Esse é, precisamente, seu papel de ficção. O próprio Céline visava apenas, com isso, uma transposição, um “estilo”. Ele se queria, sabe-se, “um ‘estilista’, um ‘colorista’ de palavras”. E, referindo-se a Mallarmé, até mesmo através da negação: “não como o Mallarmé das palavras de sentido extremamente raro — das palavras corriqueiras, das palavras de todos os

⁵¹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 46.

⁵² SAUSSURE. *Cours de linguistique générale*, p. 187. [No Brasil, o livro foi publicado pela editora Cultrix, em 1972, sob o título *Curso de Lingüística Geral*. N.E.]

⁵³ Como, por exemplo, em GODARD. *Poétique de Céline*, p. 112, nota 1.

⁵⁴ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 52-53.

⁵⁵ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 53.

⁵⁶ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 54.

dias”.⁵⁷ Assim misturada, e simulada, a oralidade é uma “ilusão de oralidade”.⁵⁸

Mas a mistura dos tons não basta para definir a oralidade. Ela pode, da mesma forma, intervir no “escrito”. Aliás, ela é feita de misturas com o escrito. Palavras dos léxicos especializados, palavras da “língua literária”: *fustigar*, *recalcitrar*, e clichês: *os elementos estão desencadeados*, *a profundidade é vertiginosa*.⁵⁹ Godard observou, por vezes, em Céline, nas correções, o apagamento do falado pelo escrito: “isso o faz morrer de rir” substituído por “isso o faz rir muito”.⁶⁰ E sua gíria também vem de livros.⁶¹ A oralidade de Céline é enganosa. A noção de oralidade que dele se obtém é enganosa.

Mas ela tem, ainda, um outro efeito. É que, dado o lugar onde ela foi colocada no referente, se se pode dizer assim, em suma, uma fala social a transcrever, esta poética da oralidade manifesta uma curiosa carência do ritmo. O ritmo não é analisado, aí, em parte alguma. Quando muito, mencionado.⁶² Uma seção de algumas páginas com título revelador, “A perseguição da cadência”,⁶³ não somente inscreve o ritmo na definição tradicional, que o identifica, de fato, à *cadência*, como, além disso, contenta-se com alusões. Ela volta-se para o leitor que

*percebeu intuitivamente a lei que preside, aqui, à reunião das palavras em grupos, e [...] uma expectativa criou-se nela. O número de sílabas de um grupo varia, mas jamais de maneira fortuita ou indiferente: cada um está sempre, com os que o precedem, numa relação sensível e que satisfaz alguma coisa em nós.*⁶⁴

⁵⁷ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 21.

⁵⁸ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 215.

⁵⁹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 91.

⁶⁰ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 107.

⁶¹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 74-76.

⁶² GODARD. *Poétique de Céline*, p. 54.

⁶³ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 268-275.

⁶⁴ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 268.

O que mais teria satisfeito alguma coisa em nós teria sido uma demonstração, mais do que esse testemunho de sensibilidade. Mas ele parece suficiente para afirmar “a importância primordial do ritmo”.⁶⁵ Volta-se, aqui, para contar as “relações de número”⁶⁶ — redução do ritmo ao número silábico —, entre duas e dez sílabas (dois números pares), no “computador”.⁶⁷ Do vago emerge apenas esta fórmula arbitrária sobre a octossílabo, “metro francês por excelência”.⁶⁸ Os termos “moderações” e “acelerações” sem análise. A comparação com a música desempenha seu papel habitual de substituto da idéia de ritmo. Assim, Céline escolheu “deliberadamente um *tempo* sobre o modelo musical”.⁶⁹ Chegando até a propor *allegro furioso* — “não fosse o fato de que as sílabas não são notas”.

Essa oralidade do binário é uma oralidade sem ritmo, sem teoria, sem análise. Sua única referência implícita: o ritmo silábico, que se conta. Mas o ritmo, no sentido da oralidade, ultrapassa a contagem. Godard diz “cadência pessoal”,⁷⁰ lá onde Céline dizia: “sua canção, sua pequena música pessoal, seu ritmo mágico no fundo de seus 36°8”.⁷¹ À guisa de teoria do ritmo, Godard só encontrou para seguir a irracionalização feminista proposta por Julia Kristeva. O ritmo, contra o sentido, seria “a escolha da instância materna contra a lei imposta pelo pai”.⁷² Por esta hipótese psicanalisante, Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur*, opondo a escritura como pulsão feminina à Lei do Deus judeu, *permitia* separar, em Céline, o escritor do ideólogo antisemita. É preciso que a estética possa ler em paz. Vê-se que não há inocência para

⁶⁵ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 269.

⁶⁶ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 271.

⁶⁷ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 269.

⁶⁸ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 269.

⁶⁹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 271.

⁷⁰ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 268.

⁷¹ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 273.

⁷² GODARD. *Poétique de Céline*, p. 274.

falar de cadência ou de ritmo. A oralidade à francesa não escolheu, com Céline, um exemplo inocente.

Uma mistura imprecisa de tautologias e contradições resulta da ausência de uma poética do sujeito, onde o problema do ritmo não pára de ser superficial e lacunar. Assim, para que haja um ritmo “pessoal”, diz Godard, “não é necessário que ele seja a emanação de alguma coisa de profundo, de qualquer ordem que seja; basta que ele não tenha sido jamais ouvido”.⁷³ Mas para que ele não tenha sido jamais ouvido não seria preciso que ele viesse de si e de nenhum outro?

Analisando os problemas da oralidade, não se pára de encontrar os problemas do sujeito. É por isso, nesse caso, que as noções retóricas já não são suficientes. E, entretanto, através da prosódia, das pausas, dos “três pontos” de Céline, havia uma passagem do sujeito.

Todo o paradigma do signo encerra a oralidade no falado. O balanço rítmico do binário é negativo. É o efeito da teoria do signo. A dupla carência comum ao ritmo e ao sujeito. Sendo as noções e as técnicas solidárias, acrescentarei que esta dupla carência, por um efeito contrário, transforma, sem que eles saibam, em meros produtos estruturais do signo aqueles que analisam um discurso com os conceitos da língua.

Apenas esboçarei algumas indicações para abrir a oralidade ao discurso, ao sujeito. E, face a esse fechamento e a esse bloqueio, produzido pela relação entre o falado e o romance, partirei da poesia como campo de experiência. Observações necessariamente situadas, fragmentárias. Mas elas visaram apenas a reconhecer a oralidade como questão, desembaraçando-a das respostas prontas que impedem de ouvi-la.

⁷³ GODARD. *Poétique de Céline*, p. 274.

Hoje, após uma linhagem de poesia escrita, excessivamente escrita, provavelmente, da experiência de muitos pode-se perceber que a modernidade é a oralidade.

Dessa forma, não entendo esses efeitos clássicos do dualismo, que dividem a poesia entre uma poesia completamente visual, gráfica, como foi o espacialismo, e uma poesia sonora, que volta ao espetáculo e, no limite, fora da linguagem, só alimenta uma confusão.

A poesia caminhou para a sua própria prosa. A poesia de língua francesa. A das outras línguas-culturas tiveram sua própria relação com a sua prosa. E esse movimento em direção a uma prosa do poema coincidiu com um movimento em direção às formas-sujeitos. Os grandes momentos de oralidade são os mesmos dos fulgores de uma individuação que surgiu da idéia que a poesia havia feito de si mesma, com sua própria história.

É o que se encontra na poesia do Québec assim como na da França.

Não é, portanto, o verso que foi livre. Ou, através desse problema aparentemente centenário, e mais desgastado que resolvido, representou-se, e continua-se a representar, uma parábola da poesia. É a poesia que é livre, e sempre o foi, cada vez que ela conquistou sua historicidade. Que é, ao mesmo tempo, sua ética e sua oralidade. Ela é apenas uma imitação quando se toma por sua história.

Não é acaso que essa oralidade tenha encontrado a epopéia, o modo épico, que uma tradição de poesia escrita considerava como impossível ou relegada ao passado, porque ela só concebia a epopéia através de uma definição que era a do passado. Ao mesmo tempo em que ela tomava como natureza da poesia um corte nascido da história entre o "lirismo" e a epopéia. Categorias prontas.

Neste sentido, há uma porção associal na oralidade. Ao passo que a oralidade do romance, confundida com o falado, é completamente social. E é por isso que a oralidade pode desempenhar um papel crítico. Essa associalidade não é mais

que uma condição de sua conquista, dela sobre sua história. Sobre as práticas e noções dos outros.

O que faz com que os grandes momentos de oralidade sejam também grandes momentos de revolta contra a opressão. Breton já havia percebido isso em Hugo.

Percebeu-se isso também no Québec, povo e linguagem *magané*. O homem da oralidade é um "homem agônico" e *rapaillé*.⁷⁴ Aí, também, não é por acaso que esses termos de reconhecimento venham disso que se chama poesia.

Mas o romance, que se beneficia disso de que participa, é devorado pelo seu sucesso. Sua existência e seu consumo são de ordem sociológica. Kundera opunha a poesia ao romance, vendo no romance um papel crítico e na poesia uma servilidade ou um refúgio. Outras circunstâncias podem inverter os papéis. É que não se trata de opô-los como duas entidades. Toda forma de escritura pode ser crítica. Mas, talvez, somente em função do que ela inventa do sujeito, do social, da oralidade.

Então, à oralidade do texto responde a oralidade do leitor. E do ensino. Como lugar de reconhecimentos e não somente da repetição. Não somente do museu. O lugar de uma contradição a manter-se como contradição. Entre essa associalidade e seu efeito social. Sua socialização. O que volta a reconhecer que a oralidade, a historicidade, a crítica são solidárias.

⁷⁴ O termo *maganer* tem como correspondente no francês padrão *maltraiter* ou *malmener*. Já *rapailler* corresponde a *ramasser* ou *rassembler*, no francês padrão.

A oralidade, poética da voz⁷⁵

Trata-se de estabelecer uma interação entre a concepção etnológica da oralidade e uma poética da oralidade. Para isso, é necessário situar as práticas da oralidade em relação à teoria da linguagem no trabalho em etnologia. É necessário levar em conta a constatação negativa — a definição negativa da oralidade que daí resulta.

A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito. A confusão entre a voz e o fônico é solidária daquela que identifica o ritmo e o fônico. Para uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz, passa-se da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado, o oral. O que se debate é a própria questão da especificidade e da historicidade da linguagem.

A oralidade como problema a se libertar do empirismo

Não se pode partir das definições correntes de ritmo, de oralidade, a menos que se repita indefinidamente a ordem conceitual em vigor. Assim como não se pode partir das definições prontas para compreender, hoje, o que são a epopéia ou o lirismo, a prosa ou a poesia. Palavras eternamente atrasadas em relação ao que se faz. Elas não são as únicas.

Eu parto de *Critique du rythme* e “Qu’entendez vous par oralité?” [O que vocês entendem por oralidade?].⁷⁶ Trabalho por sua vez iniciado a partir do artigo de Benveniste sobre “A noção lingüística de ritmo”.⁷⁷ Que restabelece a distinção

⁷⁵ Escrito a partir de uma exposição oral no Centro de Pesquisas sobre a Oralidade do Instituto Nacional de Línguas e Civilizações Orientais em Paris, em 28 de abril de 1987.

⁷⁶ Publicado em fragmentos no número 56 da revista *Langue Française*, em dezembro de 1982: “Le rythme et le discours”. Posteriormente, completo em *Les états de la poétique* (1985).

⁷⁷ Em *Problèmes de linguistique général*, publicado em 1951. [A edição brasileira, *Problemas de lingüística geral*, saiu em 1989, pela editora Pontes. N.T.]

esquecida, ativa em Heráclito, entre o *esquema* [*schéma*], organização do que é fixo, e o *ritmo*, organização do movente.

Não que por aí tudo se esclareça. Há, sobretudo, que se desfazer das falsas clarezas. Aquelas que o paradigma do signo propõe. O oral é, aí, um termo sincrético, que funde ao mesmo tempo um elemento desconhecido, que se pode continuar chamando de *oral*, e um elemento conhecido, que é o *falado*. A voz sendo o seu lugar de produção e sua matéria. Inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a linguagem pode se escrever, mas não a voz, e pode continuar sem a voz. Na ordem do falado, há ainda linguagem no silêncio da voz, pois não há silêncio (da fala) fora da voz, da possibilidade da voz. Calar-se, como assinalava Heidegger, não é estar mudo. Menos ainda não ter a linguagem.

A ausência de som, que também leva o nome de silêncio, é outra coisa, não sendo a intermitência nem a desapareição da voz humana. Há, aqui, quase dois homônimos. A natureza não se cala. O silêncio, tanto quanto a linguagem, somos nós que atribuímos a ela. O silêncio do mundo é uma metáfora. É melhor não esquecer que uma metáfora é uma metáfora.

Grosso modo, há voz no silêncio e silêncio na voz. Há sempre sentido. Ou, sobretudo, há significação. Pois, para a linguagem, não existe fora da linguagem. Os silêncios fazem parte dela. Aliás, nós os fazemos falar.

Exemplo disso é o livro *L’art de se taire* [A arte de se calar], do abade Dinouart,⁷⁸ recentemente republicado, cujos prefaciadores mostram que ele pertence a uma “retórica do corpo”,⁷⁹ a uma “arte do rosto”.⁸⁰ A *ação* de que falava Cícero e que o artigo “Ação” da *Encyclopédia* desenvolve.

⁷⁸ DINOUART. *L’art de se taire, principalement en matière de religion* (1771), precedido de “Sciences du langage, langages du visage à l’âge classique”, por J. J. Courtine e Claudine Haroche. Editora Jérôme Millon, 1987.

⁷⁹ DINOUART. *L’art de se taire*, p. 18.

⁸⁰ DINOUART. *L’art de se taire*, p. 41.

Coisa há tempos conhecida, mas desprovida de sua poética. Somente uma pragmática e uma socialidade do corpo-linguagem, que integra o olhar na linguagem, a linguagem no olhar.

A *oralidade*, que designa o conjunto das propriedades que caracterizam o que é *oral* e que passa pela boca, só é tautológica na aparência. Resta ver, como entre *moderno* e *modernidade*, se a ligação morfológica das palavras não esconde uma desamarração sutil. O abstrato traz, em seu estatuto de entidade, uma evidência que esconde o que convém procurar: o que se dá e o que está em jogo na relação entre a linguagem e a voz, entre falar e escrever.

À maneira de Benveniste, é preciso extrair de um conjunto empírico e de sua apresentação empirista (que se satisfaz com dados aparentemente prontos e com dados *in natura*) o problema escondido sob a sua solução. O problema do mascaramento do ritmo, do discurso, do sujeito pelo signo como modo de representação da linguagem. Numa transformação em curso, e própria da modernidade, das relações entre a voz e o visual. Maiakovski tem a tipografia de sua dicção, a dicção de sua tipografia. Jankélévitch assinalava que a música é invisível e que tudo o que se pode dela mostrar é "lateral".⁸¹ O que se vê nela é a dança, pela qual o ritmo interessa ao corpo. Do mesmo modo, a voz é invisível, o ritmo é invisível, mas eles pedem uma visualização, uma notação.

Com a oralidade, como para qualquer acontecimento da linguagem, a questão é o sentido. Ou, sobretudo, os modos de significar. É o que faz da edição dos textos, no que diz respeito à pontuação, ou da tradução e do funcionamento da literatura em geral e da poesia em particular as pedras de toque da teoria da linguagem. Para a qual o estatuto da oralidade é, em si mesmo, uma crítica de toda teoria. Como

⁸¹ JANKÉLÉVITCH. *Corps, violence et mort* (1975). *Quel corps?*, p. 54, 1987.

diz Paul Zumthor, a oralidade é "o termo: mas em benefício de qual idéia?".⁸²

O estado das coisas é de um duplo impasse: aquele da teoria tradicional, que coloca a oralidade na fonia e só procura, a respeito da literatura, uma definição negativa da oralidade, completamente sociológica; aquela da teoria formular.

A voz é viva, o escrito, morto. De Platão a Derrida, e a Barthes, é a representação não discutida: "Nossa fala, nós a embalsamamos, tal qual uma múmia, para fazê-la eterna".⁸³ E "o que se perde na transcrição é simplesmente o corpo".⁸⁴ Barthes visava os apelos e as incertezas próprias à função de contato e via a prova dela numa passagem da parataxe à subordinação: "a frase torna-se hierárquica".⁸⁵ Dois caracteres, segundo ele, sendo próprios ao escrito, além da subordinação: o parêntese e a pontuação.

Mas o argumento não se sustenta. Pode-se muito bem fazer parênteses no falado. Mesmo se não paramos e não os fechamos, o falado tem sua própria pontuação: a entonação e as pausas. Barthes confunde a *função* parêntese e a *função* pontuação, que são elementos da rítmica do sentido, e de seu gestual, com os signos gráficos que os simbolizam. Confusão que está à beira do trocadilho, ou do jogo com as palavras.

Barthes concluía por uma tripartição: a fala, o escrito, a escritura. O escrito sendo o transcrito e a escritura "propriamente dita, aquela que produz textos",⁸⁶ tendo "cada vez um sujeito separado".⁸⁷ Somente o escritor, então, sendo um sujeito. Tantos modos de "pontuação" quantas rítmicas

⁸² ZUMTHOR. *La Lettre et la voix*, p. 9. [No Brasil, a obra foi publicada sob o título *A letra e a voz*, em 1993, pela editora Companhia das Letras. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. N.E.]

⁸³ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 9. (Publicado inicialmente em *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 mar. 1974). [A tradução brasileira, de Anamaria Skinner, intitula-se *O grão da voz* e foi publicada pela editora Francisco Alves, em 1995. N.E.]

⁸⁴ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 11.

⁸⁵ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 11.

⁸⁶ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 12.

⁸⁷ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 13.

subjetivas. Mas, desdobrando o escrito, a tripartição de Barthes mantém a dualidade do oral e do escrito, a confusão inalterada entre o falado e o oral. Barthes realiza um dos efeitos do signo, seu instrumentalismo, lançando a escritura para fora da linguagem ordinária. Afastamento, separação que coincide com uma idéia do escritor “não-funcional”,⁸⁸ representado como um “perverso que vive sua prática como uma utopia”.⁸⁹ Toda teoria é um auto-retrato.

O termo *oratura* — recentemente proposto para caracterizar a literatura oral,⁹⁰ neologismo que chegou a ser considerado um achado, o reconhecimento, a revalorização de uma especificidade —, ao contrário, fecha a questão, substituindo-a por uma resposta, um realismo da palavra, que não preenche o abismo entre o oral e o escrito, mas finge não mais vê-lo.

Historicamente, não se constata uma heterogeneidade radical. Paul Zumthor mostrou, para a literatura da Idade Média ocidental, que a “letra” e a “voz” não se opõem, mas convergem uma para a outra. Antes do século xv, “*oral* não significa popular nem *escrito* significa erudito”.⁹¹ Mas aí se trata das circunstâncias de emissão e de execução das obras, não tanto de sua poética enquanto textos.

Tomo a oralidade como rítmica lingüística, cultural e forma-sujeito, o que solidariza, ao invés de separar, a literatura e o falado. Não numa indiferenciação que os tornaria indistintos, mas como partilhando os mesmos meios e organizando-os de outra maneira, segundo uma pluralidade de modos de significar. Têm lugar aí os trabalhos de campo dos etnólogos, que estudam as categorias de discurso como as entendem com seus próprios termos, em sua cultura, por exemplo, os povos africanos.

⁸⁸ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 223.

⁸⁹ BARTHES. *Le Grain de la voix*, p. 223.

⁹⁰ Remeto a *Les états de la poétique*, p. 123.

⁹¹ ZUMTHOR. *La Lettre et la voix*, p. 132.

O escrito seria, então, além do transcrito — o falado sendo o fônico com todos os seus registros próprios —, definido como agrupador das formas em que os códigos (lingüísticos e sociais) são os regentes, a massa dos discursos em que a língua está compreendida e é realizada como o uso que é feito dela por um indivíduo, criatura das relações sociais e das restrições gramaticais. Não uma enunciação pela qual um sujeito se realiza.

O sujeito-linguagem é, então, duplo. Sujeito lingüístico da enunciação, no sentido de Benveniste. Que já modifica a *fala* individual, segundo Saussure, sobre a qual é preciso notar que *neutraliza* a oposição entre o falado e o escrito. Sendo o ato individual de linguagem. Neutralizando, também, toda distinção entre o indivíduo e o sujeito. E há o sujeito poético da enunciação, uma vez que o discurso é transformado pelo sujeito e o sujeito advém ao estatuto de sujeito pelo discurso. O que só acontece pelo primado do ritmo e da prosódia na organização do sentido. O que torna o sujeito e a oralidade essencialmente solidários.

O oral seria o conjunto dos modos de significar caracterizados por esta transformação. Seu índice. Tanto no escrito quanto no falado. Há uma voz da oralidade no falado. Assim como não se tem a mesma voz lendo e falando. Não há oralidade sem sujeito nem sujeito sem oralidade. Um contínuo do sujeito, desde aquele do discurso no sentido de Benveniste até o do poema. O oral é da ordem do contínuo — ritmo, prosódia, enunciação. O falado e o escrito são da ordem do descontínuo, das unidades discretas da língua.

Os dois eixos de estudo do funcionamento propostos por Saussure, o associativo (do qual a paradigmática estruturalista é um empobrecimento considerável) e a sintagmática, permitem, pois, a análise funcional do discurso e da oralidade, lá onde as “divisões tradicionais” (léxico, morfologia, sintaxe) não somente não convêm mais como também impedem até mesmo de ver.

A relação entre os conceitos da análise e seu objeto não tem, então, mais nada desta homogeneidade na linguagem, uma vez que o mimetismo e a denegação da metalinguagem programavam uma identificação fantasmática com a escritura, este “prazer do texto” que tantos *moutons de Panurge*⁹² sonharam. Esquecendo-se no texto. Fusão do escrito e da escritura. E conseqüência do formalismo das estruturas, que sensibilizou alguns velhos estruturalistas. Do pseudo-rigor à pseudo-emoção. Sempre o signo.

A homogeneidade crítica consiste no reconhecimento dos modos de significar pela crítica do signo, que a literatura e a linguagem, sem saber, tornam empíricas.

Toda abordagem do discurso que não inclua a oralidade refaz, sem saber, uma análise do discurso com conceitos da língua. Isto não impede pertinências locais, engenhosas, mas o estudo permanece essencialmente lógico.

Como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera **ORL**, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito.

O oral como voz do corpo, mas que corpo?

Se considerarmos a etimologia, o oral concerne à boca. Mas, na voz, a orelha representa um papel capital: “É graças à orelha que todo sujeito pode controlar os diversos parâmetros de sua voz”.⁹³ Daí o jogo de palavras associativo, que Zumthor cita, entre *oral* e *aural*. Uma ligação de família aproxima também *vox* e *vocare*, “chamar”, da designação à

⁹² Expressão saída de uma história de Rabelais. Panurge é um personagem que entra em conflito com um comerciante de ovelhas e, para se vingar deste, compra um de seus animais e o joga na água, sabendo que as outras ovelhas fariam o mesmo. [N.T.]

⁹³ CORNUT. *La voix*, p. 38.

vocação, e à convocação, e lembra que, desde a origem, a escuta, assim como o chamado, faz parte da voz.

Mas trata-se de escutar a voz, não a *palavra* “voz”. Como Heidegger faz, em alemão, passando de *Stimme*, “voz”, a *Stimmung*, “humor”, e a *stimmen*, “estar de acordo com”. Deduz-se daí que a voz “produz uma afecção”,⁹⁴ que a voz é “a essência da afetividade”.⁹⁵ É, à maneira de Heidegger, o realismo da voz.

Falou-se de esquema corporal vocal.⁹⁶ A voz é um soma biológico em movimento. Mas Mauss, em seu estudo sobre as práticas do corpo, tinha mostrado que o corpo é histórico, cultural.

O corpo, “como conjunto de relações sociais”,⁹⁷ só se opõe a um “corpo-sujeito”, segundo o esquema dualista do signo, que opõe o indivíduo à sociedade. E mostra que ele confunde o indivíduo e o sujeito. Maneira sutil, inusitada, de eliminar o sujeito. Como faz o marxismo ao denunciar a “problemática jurídica burguesa”,⁹⁸ que criticava a instrumentalização do corpo, mas “em nome de uma nova instrumentalização”,⁹⁹ segundo uma “unidade dos contrários” hegeliana,¹⁰⁰ procurando pensar “a fonte primeira do processo de metaforização, de idealização e de irracionalismo que atinge o discurso contemporâneo”¹⁰¹ — o corpo.

Michel Foucault escrevia em 1975 que o “recolocar em questão a identidade marxismo = processo revolucionário, identidade que constituía uma espécie de dogma, a importância do corpo é uma das peças importantes, senão

⁹⁴ CHARLES. *Le Temps de la voix*, p. 29. Charles elimina de sua reflexão a “voz-linguagem” para estudar a “voz-música” (p. 11), mas ele não pode separar uma da outra.

⁹⁵ CHARLES. *Le Temps de la voix*, p. 30.

⁹⁶ CORNUT. *La voix*, p. 39.

⁹⁷ MAUSS. Pour un corps de classe! *Quel corps?*, p. 7.

⁹⁸ MAUSS. Pour un corps de classe! *Quel corps?*, p. 7.

⁹⁹ MAUSS. Pour un corps de classe!. *Quel corps?*, p. 9.

¹⁰⁰ MAUSS. Pour un corps de classe!. *Quel corps?*, p. 9.

¹⁰¹ MAUSS. Pour un corps de classe!. *Quel corps?*, p. 12.

essenciais”.¹⁰² Avançando, proponho que, para recolocar em questão o signo = única teoria da linguagem, que constitui ainda uma espécie de dogma, a oralidade como organização do sujeito é essencial.

Trata-se de “retirar do problema tudo o que é puramente psicológico”,¹⁰³ como dizia Saussure. Porque o biologismo é um instrumentalismo. Toda biologização da linguagem reforça o instrumentalismo do signo. A laringe é descrita como um instrumento.¹⁰⁴ A voz é tratada como uma ferramenta: “ferramenta de expressão de si”.¹⁰⁵ No canto, “a voz é tratada, de certo modo, como um instrumento musical”.¹⁰⁶ E “qualquer outro instrumento pode ser restaurado, substituído, exceto a voz. Uma voz perdida não volta; interrompida, ela não se refaz”.¹⁰⁷ Instrumentalismo ou meta-instrumentalismo: “a voz-linguagem retoma estruturas e um aparelho anatomopsicológico que ‘servem para outra coisa’ — por exemplo, para respirar”.¹⁰⁸ A comparação da voz a um instrumento é antiga. E *natural*. Encontra-se no verbete *voix* da *L’Encyclopédie*: “Os órgãos que formam a voz compõem uma espécie de instrumento de sopro”.¹⁰⁹ Dois séculos mais tarde, a comparação não mudou. O verbete *voix* na *Encyclopedia Universalis* começa por: “A voz, primeiro dos instrumentos, permite ao pensamento alternar-se em estruturas cantadas ou faladas”.¹¹⁰

Mas a voz não é mais instrumento do que a linguagem. Instrumento de comunicação. Ou uma instituição. Instrumentalizar uma é instrumentalizar a outra. As duas instrumentalizações não passam de uma. Uma mesma

¹⁰² FOUCAULT, Pouvoir et corps, *Quel corps?*, p. 29.

¹⁰³ GODEL. *Les Sources manuscrites du “Cours de linguistique générale” de Ferdinand de Saussure*, p. 30.

¹⁰⁴ Por exemplo em CORNUT. *La voix*, p. 36.

¹⁰⁵ CORNUT. *La voix*, p. 52.

¹⁰⁶ CORNUT. *La voix*, p.64.

¹⁰⁷ ARNAUD. *Les hasards de la voix*, p. 26.

¹⁰⁸ CHARLES. *Le temps de la voix*, p. 11.

¹⁰⁹ *L’Encyclopédie*, t. XVII, p. 428.

¹¹⁰ *L’Encyclopedia Universalis*, v. XVI, p. 913. O artigo versa, sobretudo, sobre a voz cantada.

redução. Que denuncia a antropologia da linguagem. Desde Humboldt. Mas, antes de tudo, a oralidade em si mesma, paradoxalmente inaudita, despercebida nesse concerto de instrumentos.

Assim como o poema não é essa hesitação prolongada entre o som e o sentido de que falava Valéry, metaforicamente, do interior do signo, a voz não é uma oscilação “entre corpo e linguagem”.¹¹¹ É a solidariedade implícita entre o discurso sobre a voz e a teoria da linguagem. Cabe à poética explicitar isso.

A voz e o sujeito, a voz e a linguagem

As alterações da voz são as marcas conhecidas das perturbações emotivas e, mais fortemente, um “chamado que não pode ser expresso por meio de palavras, mas que o é pela voz”.¹¹² Donde não apenas profissionais da voz, mas uma psicossociologia da voz e suas características culturais: “A voz de falsete, por exemplo, praticamente nunca é utilizada na Europa pelos homens, pois ela está associada a uma conotação pejorativa, enquanto na África do Norte seu uso é muito mais freqüente”.¹¹³

Ao mesmo tempo “energia vital”, “função neuromuscular” e “mensagem sonora”,¹¹⁴ a voz é *o íntimo exterior*. O que explica a metáfora da voz para a escritura e para o escritor. Ato de linguagem, ato do sujeito.

O deslizamento da voz para a dicção e da voz para o texto é claro nesta reflexão de Valéry:

A voz humana me parece tão bela interiormente, e tomada mais próximo à sua fonte, quanto quase sempre me são insuportáveis os oradores profissionais, que pretendem fazer valer, interpretar, quando eles sobrecarregam, excedem as intenções, alteram as harmonias de um texto; e que substituem o canto próprio das palavras combinadas pelo seu lirismo. A profissão deles não é, e sua ciência paradoxal,

¹¹¹ ROSOLATO. *Revue Française de Psychanalyse I*.

¹¹² CORNUT. *La voix*, p. 94.

¹¹³ CORNUT. *La voix*, p. 56.

¹¹⁴ CORNUT. *La voix*, p. 111.

*fazer tomar momentaneamente como sublimes os versos mais negligentes, mas tornar ridículos, aniquilar a maioria das obras que existem por si mesmas?*¹¹⁵

Esse deslizamento de uma voz de orador profissional para uma voz do texto subentende uma dicção do poeta que só seria, ela, a própria voz das palavras. Não uma voz branca, mas interior. O ator teatraliza, enfatiza. Tende a estar totalmente no exterior. A falha inversa de certos poetas é não fazer sair sua voz. Que deve ser esta contradição mantida, permanecer completamente interior, e sair.

A metáfora da voz para a escritura mostra que ambas são a interioridade. Metáfora banal. Como auto-justificada, de tal modo ela desenrola sua narrativa através de um tipo de evidência. Poderia se fazer dela uma antologia. Cito ao acaso:

*A literatura apenas começa naquele momento em que ouço uma voz singular. [...] não há literatura se não há uma voz, portanto, uma linguagem que carrega a marca de alguém. É preciso um estilo, um tom, uma técnica, uma arte, uma invenção [...], é preciso que o autor me imponha sua presença; e quando ele me impõe sua presença, no mesmo instante ele me impõe seu mundo.*¹¹⁶

O problema da poética não é criticar essa metáfora, mas procurar de onde ela vem e como se faz a passagem do sujeito-voz e da voz-sujeito na escritura da oralidade.

Se o sentido está nas palavras, a significância no ritmo e na prosódia, a significação pode estar na voz. Pela voz, a significação precede o sentido, ela o porta. As palavras estão *na voz*. Como a relação precede e traz consigo os termos. O que a entonação faz. Compreender, paradoxalmente, precede o sentido. O que vale para a criança: "A educação tende a ensinar à criança a exprimir, pelas palavras e frases, o que ela exprimia anteriormente pela voz".¹¹⁷ O poema tem por trabalho específico, talvez, retransformar as palavras e frases

¹¹⁵ VALÉRY. Le coup de dés. *Œuvres I*, p. 623-624.

¹¹⁶ BEAUVOIR. Que peut la littérature? (1965). Citada em VANOYE. *Expression communication*, p. 151.

¹¹⁷ CORNUT. *La voix*, p. 48.

em voz. Este *a-a-a* de que fala Tsvetaïeva.¹¹⁸ É por isso que a poesia é uma crítica, e uma alegoria, do compreender.

Há um erotismo da voz, pois há um sexo da voz, que vai além de sua denominação de caráter sexual secundária, personalizada e misturada por toda parte na significação. Relação constante que a voz, a inflexão, tem com a fala. Charme, ou repulsa.

Sobre a voz do homem político, sustentou-se até que "é a voz, muito mais do que as idéias expressas, que ganha a adesão da platéia".¹¹⁹ Através dos exemplos de Hitler, Léon Blum, Pétain e De Gaulle.¹²⁰

Há voz sem linguagem? Com a música, a voz tende a sair da linguagem. Mas a "voz-música", como diz Daniel Charles, é, talvez, justamente essa tensão, no *Sprechgesang* de Schönberg, ou os efeitos de voz em Berio. Uma certa experimentação musical faz realmente da voz um instrumento, com a diversidade dos registros, das vozes, dos modos musicais, mixando-a no sintetizador, reconduzindo-a ao grito, ao balbucio ou ao canto de ópera. Contradição de uma semiótica sem semântica, a música, e de uma semântica sem semiótica, a obra. A voz sem o sentido.

O não-sentido é uma alegoria do sentido na linguagem. O não-sentido fala ainda do sentido. É uma ironia da linguagem. Uma parábola tanto do fim do sentido quanto do começo do sentido. Há essas margens da linguagem, onde a voz está prestes a sair da linguagem, aparentemente. Na verdade, ela permanece na linguagem, como mostram as variantes das línguas nas onomatopéias, nas parlendas.

A poesia performática, o grafismo, a poesia sonora são investidas análogas do dualismo. Chegando ao ponto de separar a voz e a linguagem. Até não passar de pura retórica, aquela do espetáculo.

¹¹⁸ CORNUT. *La voix*, p. 226.

¹¹⁹ CORNUT. *La voix*, p. 54.

¹²⁰ Analisados por Jean-Loup Rivière, "Le vague de l'air", *Traverses*, n. 20, "La voix, l'écoute", nov. 1980, p. 17-25.

A voz não é, portanto, um irracional oposto ao racional da linguagem. O que uma representação lírica faz dela: “Mas a voz é loucura, desrazão, descuido do instante, ignorância do futuro. [...] a errância é sua morada”.¹²¹ O que não é outra coisa senão a “lirização” do signo, o próprio esquema do significante e do significado. O irracional do significante, análogo à sua loucura, oposto ao *logos*. Aqui, a fala: “A fala é início de sabedoria. Ela fala de sentido, [...] fala ao futuro”.¹²² Oposição que não vê que toda a linguagem, como a voz, só é colocada na tensão entre razão e desrazão para opor a linguagem à vida. Daí a trivialidade enganosa: “Escrever a voz, aposta impossível”.¹²³ Pois isso é o que faz, a cada vez de maneira única, a escritura. O romanesco e o poético da voz é o que escreve o romance, o poema. Que gera a necessidade de uma poética da voz.

Do mesmo modo que Julia Kristeva fazia da *chora* de Platão o irracional feminino do ritmo, oposto, em *Pouvoirs de l'horreur*, ao racional-masculino-juiz-e-Deus-Pai, “a própria indeterminação da voz, uma indeterminação que seria sua própria trama”;¹²⁴ esta indeterminação-feminização reproduz a estilística do desvio, aquela do signo:

*Em sua força volúvel, vulcânica, fusional — chora —, a voz mantém intacta a distância que a separa do pensamento buscando preenchê-lo, acolhendo todos os seus discursos, dócil a todas as suas influências, mas não se reconhecendo em nenhum e excedendo a todos.*¹²⁵

A cláusula tomada a Wagner por Kristeva¹²⁶

*No sopro do mundo,
inebriar-se, perder o sentido,
indizível,
a mais alta alegria*

¹²¹ ARNAUD. *Les hasards de la voix*, p. 85.

¹²² ARNAUD. *Les hasards de la voix*, p. 85.

¹²³ ARNAUD. *Les hasards de la voix*, p. 87.

¹²⁴ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 102.

¹²⁵ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 102.

¹²⁶ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 105.

acrescenta aí o eterno retorno à Nietzsche, aquele da natureza na matéria da linguagem.

Essa irracionalização é uma desubjetivação. A desubjetivação da voz é uma espacialização. Como para a linguagem, há uma “espacialização do corpo pela voz”¹²⁷, e a voz “traça, no espaço que ela invade, inumeráveis figuras, moventes, soltas, que ela combina, enlaça e desenlaça ao infinito”.¹²⁸

Desubjetivada, espacializada, a voz é desistoricizada. Ela é a voz da anti-historicidade:

*Libertada de toda determinação, dissipada em seu inesgotável movimento, tendo assim conquistado uma eternidade que me fere mas me solicita, ela me aguarda, me acompanha, me precede, apenas exigindo de mim uma docilidade fascinada, uma obediência sem reservas, a entrada em suas trevas onde minha perda, consentida, está assegurada. Por ela, nela, eu chego a me fundir “a alguma coisa da natureza no espaço”.*¹²⁹

A essencialização da voz, e da linguagem, são um mesmo afastamento indefinidamente para fora do sentido, fora do empírico. Mesmas conseqüências.

O oral e o escrito em etnologia

O signo faz o dualismo antropológico. Esta velha oposição rejeitada, remanescente, vergonhosa — volta e meia lá está ela — entre o civilizado e o selvagem, o lógico e o pré-lógico, o racional e o irracional, nós e os outros. Paul Zumthor dizia que ela era a “tara original”¹³⁰ da etnologia.

A oposição entre o oral e o escrito como dois tipos de literatura e de cultura manifesta-se concretamente na questão: “até onde se pode traduzir”, que Ruth Finnegan colocava em 1982.¹³¹ Os contos crioulos de *La Reunión*, na

¹²⁷ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 28.

¹²⁸ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 46-47.

¹²⁹ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 103.

¹³⁰ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 41.

¹³¹ Em prefácio à coletânea *Genres Forms Meanings*, organizada por Veronika Görög-Karady, p. VI.

forma como são editados e traduzidos em campo por lingüistas que substituem o falar, em seus ritmos, por uma linguagem escrita que não dá a menor idéia do falar, são um exemplo disso. Sem restrição lingüística. A única restrição: aquela do preconceito, que consiste nesta própria oposição em si mesma. É curioso que seja a tradução que o faça aparecer.

O oral, em *literatura oral*, é definido pela “multiplicidade das variantes” por Veronika Görög-Karady,¹³² no intuito de definir os gêneros em relação às funções sociais. Mas isso é apenas uma variação secundária em torno da noção fundamental designada indiferentemente por “*literatura oral*”, “*performance oral*”, “*comunicação oral*”, “*oral delivery*”.¹³³ A diferença entre os franceses e os britânicos sendo vista como a oposição entre um estudo textual e um estudo empírico, temas estruturais abstratos mais do que temas locais, um saber lingüístico continental e, de outro lado, uma etnografia mais restrita. Distinções secundárias, reconhecidas como estereótipos, no interior de uma mesma definição antropológica e semiótica dual, aquela do signo.

Mas o critério das variações orais pode ser interpretado de outra maneira. Jean Derive, no mesmo colóquio de Oxford, assinalava: “quando há reprodução no escrito é quase sempre com o objetivo explícito de dizer outra coisa” e, “ao contrário, quando há reformulação em literatura oral, é quase sempre para dizer a mesma coisa”.¹³⁴ Trata-se, necessariamente, das *performances*: “tão logo enunciado, o texto oral não mais existe, a não ser na lembrança, e, para manter sua existência, são necessárias realizações sucessivas”.¹³⁵ Mas essa oposição entre o escrito e o oral joga com a palavra *reformulação*: execução-representação em situação oral; assimilação das variações sobre um tema (Antígona, Fausto,

¹³² GÖRÖG-KARADY (org.). *Genres Forms Meanings*, p. IV.

¹³³ GÖRÖG-KARADY (org.). *Genres Forms Meanings*, p. IV.

¹³⁴ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 15.

¹³⁵ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 15.

Don Juan) em literatura escrita: “acontece muito freqüentemente de se criar a partir de obras de referência anteriores”.¹³⁶ Nesse caso, trata-se, a cada vez, de uma *outra* obra, com o que ela tem de próprio, historicamente: o Don Juan de Molière e o de Milosz. O projeto não pode ser definido simplesmente por uma “subversão do sentido deste elemento de referência”.¹³⁷ A literariedade da obra escrita não se torna mais definida se a culturalizamos e se a secundarizamos como literatura de literatura, o que mostram todos os termos prefixados (metatexto, paratexto, hipotexto), através dos quais um pós-estruturalismo reduz a literatura à reprodução ou à paródia. Apreendendo apenas a rima, não a vida.

Uma idéia esquemática da literatura escrita vê nela uma “problemática binária em que certos elementos são considerados modelos e outros, reproduções”.¹³⁸ O que revela a exploração da noção de variante é a separação-signo entre um significante e um significado. O significante, reservado aos tipos de texto transmitidos integralmente (“aprendizagem de cor”); no caso de paráfrase, o texto é visto “do lado do significado”.¹³⁹ As mesmas condições que tornam impossível uma poética. A referência à análise automática do discurso de Pêcheux confirma isso — a noção de transformação, tomada da gramática gerativa, já implicando uma recusa de significância, pela distinção entre transformações lingüísticas e transformações discursivas. A notação das variantes, conforme elas sejam “fornecidas por uma mulher, um homem, uma criança, um mestre, um escravo”,¹⁴⁰ concerne à sociologia.

A importância que parece tomar a noção de gênero é um efeito do signo. Minado pela modernidade literária, o gênero foi um objeto privilegiado da taxonomia estruturalista.

¹³⁶ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 14.

¹³⁷ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 14.

¹³⁸ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 18.

¹³⁹ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 15.

¹⁴⁰ DERIVE. *Genres Forms Meanings*, p. 16.

Aqui, a única consequência fecunda consiste no interesse pelas taxonomias de auto-designação cultural. Em direção a uma sociolingüística.

Os especialistas europeus em literatura oral têm em vista o estatuto da comunicação. *Performance* e transmissão. Procurando reconhecer as designações do não-escrito: "Aparentemente, o oral só tem existência autônoma devido ao estatuto do emissor; do contrário, o oral é determinado pelo escrito"¹⁴¹ e "o texto escrito só entra no processo de comunicação pela leitura, do mesmo modo que o texto oral só tem existência pela proferição".¹⁴²

É o interesse das designações na língua de origem. Por exemplo, na língua anufo falada pelos Tyokossi, do Togo, a segmentação nocional mostra que o dizer e o dito dependem das condições de enunciação: segundo a palavra seja dita à noite ou durante o dia, por quem, a quem. Uma sociologia da fala e do canto: "À noite, as mulheres só podem cantar".¹⁴³ Estudo metalingüístico:

*O verbal di também designa, além da ação de comer alimentos, diferentes outros atos, dentre os quais o de contar: "comer o sexo da mulher": copular; "comer o julgamento": pronunciar um julgamento; "comer a realeza": ser entronizado rei; "comer o mercado": ir ao mercado; "comer a pobreza": ser pobre.*¹⁴⁴

Essa oralidade da palavra é uma devoração.

O conto é tratado como um documento. Sem desconhecer o enorme trabalho de coleta e de transcrição e o interesse de análises como a do conto "A moça que procura seus irmãos", por Geneviève Calame-Griaule, no mesmo colóquio, análises que recorrem, todas, à psicanálise — não há nelas poética do conto. Não há poética da oralidade.

¹⁴¹ REY-HULMAN. *Genres Forms Meanings*, p. 3.

¹⁴² REY-HULMAN. *Genres Forms Meanings*, p. 16.

¹⁴³ REY-HULMAN. *Genres Forms Meanings*, p. 11.

¹⁴⁴ REY-HULMAN. *Genres Forms Meanings*, p. 13, nota 3.

O oral, o escrito em lingüística

Tomar o oral como o falado é regra entre os lingüistas. Como, por exemplo, no número da revista *Langue Française* intitulado "L'oral du débat".¹⁴⁵ Esse número trata, constantemente, de "estruturação do francês oral", de "transcrição gráfica do oral".¹⁴⁶ A identificação do oral com o falado não levanta nenhuma dúvida, como no artigo sobre "A notação do oral", que começa por: "Se há um bom tempo a primazia da língua falada sobre a língua escrita é afirmada, [...] as análises lingüísticas ou gramaticais [...] sempre se sustentaram, até há pouco tempo, sobre documentos provenientes da língua escrita",¹⁴⁷ e mais adiante: "Essa soberba ignorância na qual a língua oral foi mantida durante séculos enfim acabou, há pouco e não sem dificuldades e lutas".¹⁴⁸ *Língua falada, língua oral*, as variações atestam a indiferenciação semântica: "trabalhar sobre uma realidade oral",¹⁴⁹ "realidade sonora",¹⁵⁰ o "discurso oral".¹⁵¹ Onde, além disso, *língua* e *discurso* são amalgamados. O escrito sendo, parcialmente, da ordem do transcrito: "perceber os traços de oralidade que não puderam ser transcritos".¹⁵²

Com certeza, não se trata aqui, de forma alguma, de uma contestação desta longa ignorância e condescendência para com o falado, e dos estudos que ele nomeia, mas de uma crítica da confusão entre o oral e o falado. Evidentemente, nem mesmo se imagina distinguir os dois.

A pontuação continua, portanto, a ser tomada como "específica do escrito",¹⁵³ confundindo os signos gráficos de

¹⁴⁵ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985. Organizada por Mary-Annick Morel, Centre de Recherche en Morphosyntaxe du français contemporain, Paris III.

¹⁴⁶ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 3.

¹⁴⁷ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 6.

¹⁴⁸ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 6.

¹⁴⁹ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 7.

¹⁵⁰ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 7.

¹⁵¹ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 18.

¹⁵² *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 8.

¹⁵³ *Langue Française*, n. 65, fev. 1985, p. 9.

pontuação com a própria noção de pontuação como função sintática-semântica-rítmica. Pois, à medida que ela é considerada própria do escrito, é que ela teria um “papel sintático”, como de “símbolos gramaticais”. Só a transcrição lhe conferindo um “valor ligeiramente desviado”, aquele de “marcas prosódicas”. Duplo desconhecimento: da história da pontuação em sua teatralidade e em sua oralidade; e da inter-relação entre a sintaxe e o ritmo.

Uma redescoberta da prosódia continua restrita ao oral-falado. Com exceção de uma invenção de signos prosódicos, como para a pausa entre sujeito e verbo (não marcada no escrito por uma vírgula, segundo a pontuação lógico-gramatical em vigor), que é notada por Charles Bally: “A vida: é curta”, “O sol: ilumina a terra”. Mas Bally acrescentava: “os sujeitos não têm consciência dessas interrupções, elas não contam em fonologia”.¹⁵⁴

Quanto aos filólogos estabelecadores de textos, para quem só existe o escrito, o desconhecimento do oral parece completamente diferente, na recusa da historicidade que lhes faz modernizar a pontuação, mesmo quando, por preocupação historicista, eles conservam a ortografia da época. É inútil voltar a esse ponto.¹⁵⁵ Mas é preciso ver o que os pedagogos fazem a partir da ciência.

A pedagogia do oral, do escrito

A oposição entre o oral e o escrito, para o francês, chega ao ponto de tomá-los como “duas línguas: o *francês escrito* e o *francês falado*”,¹⁵⁶ e “as duas línguas não têm nem a mesma morfologia, nem a mesma gramática nem os mesmos meios expressivos”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ BALLY. *Linguistique générale et linguistique française*, § 72, n. 1. Citado em *Langue Française*, n. 65, p. 45.

¹⁵⁵ Ver, anteriormente, “Oralidade e literatura”.

¹⁵⁶ VANOYE. *Expression communication*, p. 40.

¹⁵⁷ VANOYE. *Expression communication*, p. 9.

Aqui, o que eu contesto não são as diferenças conhecidas entre o falado, os falares, e o escrito, os escritos. Contesto a concepção da linguagem que nos chega através dos saberes.

O uso do termo *língua*, nesse caso, é revelador do primado da comunicação, do código e da informação, já ultrapassado na teoria da linguagem.

Aí, *oral e falado* são intercambiáveis: “*francês falado*”;¹⁵⁸ “o escrito” contra “o oral”;¹⁵⁹ “comunicação oral”¹⁶⁰ contra “comunicação escrita”;¹⁶¹ “língua escrita” e “língua falada”;¹⁶² “mensagem oral”.¹⁶³ Identificação banal, considerada estritamente lingüística.

Depois, sem explicação, o valor da oposição muda: o “estilo da exposição oral”¹⁶⁴ é definido “por um tipo de compromisso entre a língua falada e a língua escrita”. Distinção nova, mas confusa: sintoma da atitude pragmática behaviorista, que coloca no mesmo plano as técnicas de comunicação em grupo, as técnicas de expressão, análises de conteúdo e gramática do falado.

O estruturalismo e a semiótica, em suas aplicações escolares e pedagógicas, reforçaram a identificação-confusão, mascarada pela consciência tranqüila de lutar para dar ao falado, no ensino da “língua”, um lugar que ele não tinha na valorização tradicional do escrito.

Pratiques de l’oral começa por:

*O oral se ensina, daqui por diante, da escola fundamental à Universidade e, para além dela, em muitos níveis de formação continuada. A aptidão para comunicar oralmente é um objetivo do ensino proposto pela maioria dos programas oficiais.*¹⁶⁵

¹⁵⁸ VANOYE. *Expression communication*, p. 40.

¹⁵⁹ VANOYE. *Expression communication*, p. 42.

¹⁶⁰ VANOYE. *Expression communication*, p. 43, 159.

¹⁶¹ VANOYE. *Expression communication*, p. 43.

¹⁶² VANOYE. *Expression communication*, p. 44.

¹⁶³ VANOYE. *Expression communication*, p. 44.

¹⁶⁴ VANOYE. *Expression communication*, p. 174.

¹⁶⁵ VANOYE, MOUCHON & SARRAZAC. *Pratiques de l’oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*, p. 9.

Pedagogia do oral: ela vai, necessariamente, misturar o descritivo e o normativo.

Oral, oralidade, ligados sem problema: “o oral é socialização da experiência individual” e “alguma coisa acontece, na oralidade, que advém da troca, da partilha, da relação”.¹⁶⁶ Mas, nas “oralizações” e no que é denominado a “língua oral”,¹⁶⁷ misturam-se os planos heterogêneos, que são a “situação de ensino” — a “tagarelice”¹⁶⁸ — e a “encenação teatral”, “a expressão teatral”, a situação do contador, além do simples sentido anterior que designava o falado em geral.

Acrescenta-se à análise lingüística dos falares, ou a substitui, não se sabe, uma retórica da expressão. Ela própria múltipla. A expressão teatral, com alusão aos jograis da Idade Média e aos contadores, que funde estranhamente um passado longínquo e o presente,

*era especificamente oral. Oral em dois sentidos: ela nunca se apoiava num texto escrito, mas procedia de uma improvisação verbal e gestual; ela era plena de oralidade, alimentada por narrativas populares tradicionais, por mitos, enfim, por uma palavra coletiva transmitida de geração em geração.*¹⁶⁹

Uma dupla separação aí se opera: o oral não é mais simplesmente o falado e a *oralidade* tem mais um valor literário do que lingüístico — ela não corresponde mais do que a uma parte do *oral*. Contradição entre a parte de arcaísmo passadista implicado pela alusão aos jograis e o pragmatismo das técnicas de expressão.

Acrescenta-se uma politização dos termos. Retirada de um texto de Walter Benjamin, *Le narrateur*, de 1936, e esclarecida por Michel de Certeau:

O “progresso” é de tipo escritural. [...] É “oral” o que não trabalha para o progresso, reciprocamente, é “escritural” o que se separa do mundo

¹⁶⁶ VANOYE, MOUCHON & SARRAZAC. *Pratiques de l’oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*, p. 9.

¹⁶⁷ VANOYE, MOUCHON & SARRAZAC. *Pratiques de l’oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*, p. 10.

¹⁶⁸ VANOYE, MOUCHON & SARRAZAC. *Pratiques de l’oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*, p. 56.

¹⁶⁹ VANOYE, MOUCHON & SARRAZAC. *Pratiques de l’oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*, p. 12.

*mágico das vozes e da tradição. Uma fronteira da civilização desenha-se com essa separação.*¹⁷⁰

Daí, “face a um tal ostracismo”, uma reação: “o oral — mais exatamente, aqui: a oralidade — possui alguns poderes mágicos e redentores associados à sua raridade”.¹⁷¹ Confirmação da diferença entre *oral* e *oralidade* e proposta “de escuta do que subsiste da oralidade em nossa sociedade”.¹⁷²

Buscar a “eficiência pedagógica” passa por um sincretismo no qual a psicologia do comportamento prevalece sobre a lingüística e sobre a poética. Põe a descoberto a natureza política do signo. Com a ecologia na voz.

Falta descrever como o estruturalismo, último roteiro para um grande espetáculo da ciência, analisa a oralidade, e é o que se segue.

A poética estrutural da oralidade

Paul Zumthor coloca a questão: “há uma poeticidade oral específica?”,¹⁷³ e responde através da oposição dual da voz e do escrito. De um lado, a “voz humana”, “o exercício fônico”, a “palavra viva”¹⁷⁴ que estaria “extinta” em nossas sociedades. O que revigora a velha antropologia. Dual. De outro lado, “o universo dos signos”. Há, portanto, para ele, uma definição poética da “poesia oral”.¹⁷⁵ Zumthor descreve a “presença da voz” como a matéria primordial do antes da linguagem, “nas nascentes de toda poesia oral”.¹⁷⁶

¹⁷⁰ BENJAMIN. *Le narrateur*, p. 52. [A tradução brasileira deste ensaio (“O narrador”) encontra-se no livro *Magia e técnica, arte e política*, publicado pela editora Brasiliense, em 1985. N.E.]

¹⁷¹ BENJAMIN. *Le narrateur*, p. 52.

¹⁷² BENJAMIN. *Le narrateur*, p. 53.

¹⁷³ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 9. [A tradução brasileira (*Introdução à poesia oral*) foi publicada pela editora HUCITEC, em 1997. N.E.]

¹⁷⁴ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 10.

¹⁷⁵ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 11.

¹⁷⁶ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 17.

A oralidade, então, “não se reduz à ação da voz”,¹⁷⁷ ela inclui a gestualidade, localizada na *performance*. Todos os impasses da teoria tradicional. Para abandoná-la, uma importância excessiva é dada à poesia sonora.¹⁷⁸

Se a voz é “o instrumento da profecia”,¹⁷⁹ não é somente como fonia e *performance*, mas prosódia e sintaxe, visão da voz, as palavras tornando-se visão. O que explica Maïmonide: a visão passa pelo “nome da coisa vista”,¹⁸⁰ que faz alusão a um homônimo, “o que também é um tipo de alegoria”.

Ruth Finnegan, em *Oral poetry*,¹⁸¹ demonstrou a impossibilidade de estabelecer uma distinção entre poesia oral e poesia escrita, poeticamente. Com os critérios conhecidos, só permanece uma distinção sociológica. Mas Zumthor mantém uma “oralidade poética” nos “fatos de cultura oral”.¹⁸² Ou seja, nas culturas populares, caracterizadas pelo seu “lento naufrágio”¹⁸³ entre os séculos XVI e XIX. Identificação de fato, senão de direito, entre *popular* e *oral*.

Conseqüência dessa definição folclorista: o inventário (notável) da oralidade é o inventário de um “declínio”.¹⁸⁴

O sentido sonoro de oralidade assim como a discussão das relações entre *oral* e *popular* implicam colocar no mesmo plano a poesia e a canção, “o disco e o rádio”,¹⁸⁵ “toda esta poesia de qualidade freqüentemente medíocre”.¹⁸⁶ Ao mesmo tempo, a crítica e a neutralização da crítica, pela prioridade dada ao sociologismo. Essa ambigüidade difundida, que coloca

¹⁷⁷ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 193.

¹⁷⁸ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 286.

¹⁷⁹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 282.

¹⁸⁰ Através de exemplos como esse de *makkel schaked*, “uma vara de amendoeira” (Jeremias I, 11-12), alusão a *schoked*, “vigilante”. MAÏMONIDE. *Le guide des égarés*, t. II, p. 327.

¹⁸¹ Cambridge University Press, 1977. Remeto a *Critique du rythme*.

¹⁸² ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 21.

¹⁸³ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 23.

¹⁸⁴ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 71.

¹⁸⁵ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 26.

¹⁸⁶ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 65.

Brassens entre os “poetas de hoje” e vê em Jacques Brel um “grande poeta”.¹⁸⁷ Como se gostar da poesia devesse conduzir a essa demagogia de confundir tudo.

Não basta rejeitar a definição “negativa”¹⁸⁸ da oralidade como ausência de escrita. A posição que considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”,¹⁸⁹ mesmo diferenciando “transmissão oral da poesia” e “tradição oral”,¹⁹⁰ nada muda na situação tradicional. Ela traz uma confusão entre *comunicação poética* e *poesia*. Isso é tão ingênuo quanto confundir *comunicação verbal* com linguagem. O signo, a informação, o comportamento. Sem falar da ruptura, também bastante discutível, com a comunicação não-verbal.

Uma distinção, tomada de Jousse, entre o falado que passa pela boca e um oral que seria um “enunciado formalizado de modo específico” e “mediatizado por uma tradição”¹⁹¹ também não basta para sair do signo. A “perspectiva de Mac Luhan”, na qual se situa Zumthor, agrava a “dicotomia Oralidade/Escritura”.¹⁹²

Evocar o ritmo ainda não basta, se a noção de ritmo permanece aquela da tradição. Zumthor fala da “arte poética” oral como de uma “predominância dos ritmos”.¹⁹³ Mas *ritmo*, aí, designa “arquitetura do ser, articulação simbólica, imagem, espelho, denominação, participação no que anima o universo”.¹⁹⁴ Supervalorização ritual, que se encontra em poetas como Hölderlin, mas que permanece no léxico da filosofia, com uma alusão à ontologia. Pensamento do signo, do número, da ordem.

¹⁸⁷ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 128.

¹⁸⁸ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 26.

¹⁸⁹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 33.

¹⁹⁰ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 33.

¹⁹¹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 35.

¹⁹² ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 35.

¹⁹³ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 126.

¹⁹⁴ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 129.

As “quatro espécies ideais” de oralidade confirmam o que elas se propunham “reduzir”: a natureza negativa da oralidade. A oralidade primária ou pura permanece “sem contato com a escrita”,¹⁹⁵ coexistente, mista ou segunda, e “mecanicamente mediatizada”, esses arranjos são, uma vez mais, de ordem social. Tudo isso conduz a uma contradição: descartar o “critério de qualidade”¹⁹⁶ — procedimento estruturalista e sociologizante (a estrutura não conhece o valor) — e querer, ao mesmo tempo, uma “poética da oralidade”.¹⁹⁷

Pois a poética é uma teoria do valor. Não há especificidade nem historicidade sem o valor. Um abuso, ou, sobretudo, uma insuficiência de linguagem fez crer em uma poética estrutural. Os termos *poética* e *estrutura* não combinam. A confusão vem da identificação estruturalista entre *estrutura* e *sistema*.

Finalmente, a propósito da natureza fragmentária dos textos, Zumthor escreve que o texto oral “não pode, na condição de *texto*, seqüência lingüística organizada, diferir, em sua essência, da escrita”.¹⁹⁸ O que havia demonstrado Ruth Finnegan e que anula o próprio propósito de Zumthor: “do ponto de vista lingüístico, oral ou escrito, um texto permanece um texto”.¹⁹⁹ A postulação de uma poética da oralidade e seu fracasso, juntos.

É que há algo incerto nas próprias noções de texto e de poesia. O texto é definido lingüisticamente como “sentido global” e, ao mesmo tempo, “o poema é o texto”.²⁰⁰ A poesia inclui os “pregões dos vendedores, poesia de tradição secular”,²⁰¹ o “bate-papo”,²⁰² as canções de ninar,²⁰³ os *hits* da “cultura

¹⁹⁵ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 36.

¹⁹⁶ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 38.

¹⁹⁷ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 104, 125.

¹⁹⁸ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 56.

¹⁹⁹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 125.

²⁰⁰ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 81.

²⁰¹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 88.

²⁰² ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 90.

²⁰³ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 91.

juvenil” de massa,²⁰⁴ cânticos religiosos de Natal,²⁰⁵ canções de copo e cantos de funerais.²⁰⁶ Conjunção implícita da noção de função poética, tomada de Jakobson, e da abordagem sociologizante, com alguma demagogia-juventude, para juntar tudo o que desempenha o papel da poesia. Ela perde em compreensão o que ganha em extensão.

Para a epopéia e o estilo formular, sabe-se que o resultado das pesquisas sobre critérios formais da oralidade não foram convincentes: “a opinião corrente atual reage tendendo ao ceticismo e à recusa em ver na fórmula uma marca segura de oralidade”²⁰⁷. Acrescento a isso o paralelismo bíblico. E sua extensão estruturalista por Jakobson e outros. O formulismo sofre de um duplo defeito: como critério da epopéia, como critério da oralidade. A definição não-formal da epopéia pela “exaltação do herói e da exceção exemplar”²⁰⁸ não é pertinente para a modernidade. Ela contribui, portanto, para fazer ver a epopéia como uma forma do passado. Para separar a oralidade da modernidade. E a epopéia torna-se o essencial da “tradição oral”.²⁰⁹

O paradoxo de uma poética estrutural da oralidade — e, entretanto, sua lógica interna — é conjugar uma aparência de rigor com o vago: “a linguagem poética oral, como tal e em toda circunstância, não comporta uma tendência fundamental a complicar as estruturas do discurso?”²¹⁰ Entretanto, nada mais simples que uma copla. *Complicar, estruturas*: os dois termos são, ao mesmo tempo, uma tautologia e um superlativo absoluto.

A poesia escrita disporia “de mais liberdade na escolha dos meios”, mas todos os traços relacionados,²¹¹ inserção de

²⁰⁴ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 93.

²⁰⁵ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 96.

²⁰⁶ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 97.

²⁰⁷ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 125.

²⁰⁸ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 123.

²⁰⁹ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 34.

²¹⁰ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 130.

²¹¹ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 141.

segmentos destituídos de sentido ou numa língua estrangeira, litanias, refrãos, repetições, encontram-se por toda parte. O que é dito da poesia em geral recai tanto sobre a poesia escrita quanto sobre a poesia oral,²¹² independentemente das incertezas sobre a natureza métrica ou não-métrica.²¹³ A uma modalidade dupla (o falado, o cantado), Zumthor opõe uma distinção tripla entre a “voz falada”, o “recitativo escandido ou a salmodia” e o “canto melódico”.²¹⁴ Distinção sem dúvida pertinente. Mas todas as três modalidades são modalidades da voz. Elas nada dizem de uma poética da oralidade. Não saem da dualidade do oral e do escrito. Não mais que a distinção entre tradição oral, no tempo, e transmissão oral, como *performance*.

Preferindo, “à palavra *oralidade*, a palavra *vocalidade*”,²¹⁵ Zumthor confirma que a teoria tradicional permanece fechada em suas contradições e opõe “a voz ao escrito”.²¹⁶ Procura-se uma saída para o impasse na estética da recepção de Jauss, o que faz passar da oposição entre o oral e o escrito à oposição entre a constituição do texto e a recepção. Novamente, nada muda no problema poético. A recepção é da ordem da sociologia literária. Na passagem, perde-se a questão da produção de um texto sem escrita, já que a oralidade está na *performance*. Até na busca dos índices de oralidade através das designações auto-referenciais inclusas no texto oral²¹⁷ ou das atestações externas.

O esforço constante de Paul Zumthor é de situar os atos de poesia em seus “condicionamentos temporais”.²¹⁸ Não mais literatura em si do que oralidade em si. Não é certo que a “cultura de massa”²¹⁹ a favorece.

²¹² ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 267.

²¹³ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 170-171.

²¹⁴ ZUMTHOR. *Introduction à la poésie orale*, p. 178.

²¹⁵ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 21.

²¹⁶ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 26.

²¹⁷ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 39.

²¹⁸ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 312.

²¹⁹ ZUMTHOR. *La lettre et la voix*, p. 322.

A historicidade não é somente a marca das condições de emissão ou de execução. A historicidade poética é uma historicidade dos textos em seu dizer mesmo. O trabalho da poética é reconhecê-la.

O estruturalismo terá produzido, aí, um ruído datado. Esse ruído, hoje, tornou-se um silêncio conceitual.

Psicanálise e oralidade

Para um problema como o da oralidade, seria estranho que não houvesse nada a aprender com a psicanálise. Mas só farei aqui uma incursão breve, aleatória, fragmentária.

Se se olha pelo lado da teoria psicanalítica da linguagem, é notável que seja a partir da histeria que Freud se interessou pela linguagem. E talvez não se tenha considerado suficientemente até aqui o que esses trabalhos sobre a histeria ainda podem nos ensinar, não somente sobre a linguagem, mas particularmente sobre a oralidade.

Metaforicamente, e esta metáfora tornou-se um clichê contemporâneo, o corpo é linguagem, a linguagem é do corpo. Fala-se da “ancoragem corporal do discurso”.²²⁰ Roland Gori escreve que “o corpo pode ser uma linguagem”²²¹ e, mais precisamente, que

*a conversão somática seria uma linguagem e se organizaria segundo o modelo de simbolização da linguagem. A palavra infiltra no corpo e este a substitui, a supre em sua mensagem, este é todo o problema da histeria.*²²²

Mas trata-se, aí, da palavra em “situação analítica”,²²³ não da palavra do poema, e, no lugar do corpo, há “a própria estrutura das representações inconscientes, dos fantasmas cujo corpo é o objeto”.²²⁴

²²⁰ GORI. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 10. Relação abordada de múltiplas maneiras na obra coletiva *Rêve de corps, corps du langage*, por Nadal, Pierrakos, Secco Bellati, Lecomte-Emond, Ramirez, Vintraud, Zullli, Dabbah — editora L'Harmattan, 1989.

²²¹ GORI. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 33.

²²² GORI. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 34.

²²³ GORI. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 7.

²²⁴ GORI. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, p. 7.

A “plasticidade do material verbal” de que fala Freud em *Délire et rêves dans la “Gradiva” de Jensen*,²²⁵ que faz das palavras “coisas sonoras”²²⁶, é inseparavelmente que elas se constroem como *palavras* e como *voz* (o que o espanhol, preservando o latim, diz com uma única palavra — *vocablo*), e como Aristóteles, em *De Interpretatione* (16a), falava de τὰ ἐν τῇ φωνῇ, “as coisas que estão na voz”. Se as palavras estão na voz, pode-se dizer também que há voz nelas.

A histeria, tal como foi estudada por Freud, permite um olhar sobre o discurso que diz respeito à teoria da linguagem e particularmente à teoria da literatura. Pois ela coloca em evidência um efeito da linguagem sobre o corpo, um aspecto da relação entre a linguagem e o corpo em que *não há mais metáforas*: as metáforas se realizam.

A histeria mostra o poder da linguagem sobre o corpo assim como sua natureza corporal. A partir daí, poder-se-ia propor que alguma coisa do corpo é necessária para que haja potência da linguagem. Atividade, *energeia*.

Na histeria, o sintoma substitui a palavra quando esta se desmetaforiza. A palavra dissolve o sintoma, evidenciando a natureza metafórica. Talvez se possa dizer que há oralidade quando é a linguagem que se torna histérica. Não o locutor. A oralidade intervindo como uma contra-histeria, uma forma de histeria que colocaria *o corpo na linguagem*. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo. O ritmo como forma-sujeito. Enquanto, inversamente, a histeria coloca *a linguagem no corpo*. E o faz mimetizá-la.

A oralidade seria não uma descarga, mas uma carga pulsional máxima. Não uma patologia, como a histeria, mas seu inverso. A mesma força, mas direcionada do corpo para a linguagem ao invés de ser direcionada da linguagem para o corpo. E, assim, a eficácia máxima da linguagem.

Desse contínuo rítmico-subjetivo, compreende-se que o signo não contém nada. Daí a irracionalização do ritmo. A

²²⁵ FREUD. *Délire et rêves dans la “Gradiva” de Jensen*, p. 233.

²²⁶ GORI. *Le corps et le signe dans l’acte de parole*, p. 17.

antiga metáfora da magia ou alquimia do verbo. Do Verbo, esta teolingüística com maiúscula, que é, ainda, uma designação a partir do signo. Considerada a partir do poema, essa alquimia, por sua vez, se desmetaforiza. É para o signo que há figuras, e uma retórica. O poema é o momento em que as metáforas se realizam.

Assim, as palavras não são mais o porto seguro das coisas, como no signo. Ou seja, dos significados, carregados por significantes sem relação com eles. Concepção estranha, cujo hábito mascara o absurdo. Mas a matéria e o trabalho permanente de um nascimento e de uma física do sentido. É o discurso, limite de pertinência da dupla articulação da linguagem própria ao ponto de vista da língua.

Eis o que a oralidade partilha, de maneira surpreendente, com a histeria: não ser mais um dizer, nem um dito, mas um fazer.

Aspecto, e fragmentário, da oralidade. Pode parecer um pouco louco. Porque a oralidade ultrapassa nossos conceitos e nós chegamos a ela a partir do signo. Situação paradoxal, pois nada é mais banal que a oralidade, que é experimentada por todos, a cada instante.

A oralidade parece ser uma origem, estando inicialmente na voz. Mas, como Saussure mostrou sobre o que passa por origem na linguagem, a oralidade é não uma origem, mas um funcionamento. Só se tem acesso a ela através da crítica às idéias aceitas.

O escrever, o traduzir só se realizam se são uma prática da oralidade. E, provavelmente, só se tem uma escritura se se tem a invenção de sua própria oralidade.

Referências

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres complètes*. [Paris]: Balland, 1966.
- ARAGON. *Le mentir-vrai*. Paris: Gallimard, 1980.
- ARISTÓTELES. De Interpretatione. In: ARISTÓTELES. *Organon*. 2^e ed. Paris: J. Vrin, 1947-50. 6v.
- ARNAUD, Alain. *Les hasards de la voix*. [Paris]: Flammarion, 1984.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Paris: Gallimard, 1969.
- BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris: Seuil, 1981.
- BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne: A. Francke, 1965.
- BEAUVOIR, Simone de. Que peut la littérature? In: VANOYE, Francis. *Expression communication*. Paris: Arnaud Colin, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Le narrateur*. Paris: Seuil, 1987.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique general*. Paris: Gallimard, 1974.
- CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. [S.l.]: [s.n.], 1978.
- CORNUT, Guy. *La voix*. Paris: PUF, 1983.
- CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- D'AUBIGNE, Agrippa. *Histoire universelle*. Paris-Genève: Librairie Droz, 1981.
- D'AUBIGNE, Agrippa. *Œuvres complètes*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- DERIVE, Jean. La reformulation en littérature orale, typologie des transformations linguistiques dans les différentes performances d'un même conte. In: GÖRÖG-KARADY, Veronika (org.). *Genres, forms, meanings*. Oxford: JASO, 1982. p.14-21. (JASO, 13 — Occasional papers, 1)
- DINOUART, Abbé. *L'art de se taire, principalement en matière de religion*. Grenoble: Jérôme Millon, 1987.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry, its nature, significance and social context*. London: Cambridge University Press, 1977.
- FOUCAULT, Michel. Pouvoir et corps. *Quel corps?*, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*. [Paris]: Gallimard, 1949.
- GODARD, Henri. *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard, 1985.
- GODEL, Robert. *Les Sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de Ferdinand de Saussure*. Geneve: Droz, 1969.
- GORI, Roland. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*. Paris: Dunod, 1978.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika. Avant-propos. In: GÖRÖG-KARADY, Veronika (Org.). *Genres, forms, meanings*. Oxford: JASO, 1982.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Corps, violence et mort. *Quel corps?*, 1978.
- KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LAFOND, Jean (Org.). *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (siècles XVI-XVII)*. Paris: Vrin, 1984.
- MAÏMONIDE, Moses. *Le guide des égarés*. France: Verdier, 1979.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Las Etats de la poétique*. Paris: PUF, 1985.
- MESCHONNIC, Henri. Oralité et littérature. *Présence Francophone*, Sherbrooke; Québec, n.31, 2^o trim. 1988.
- MESCHONNIC, Henri. Le rythme et le discours. *Langue Française*, n. 56, décembre, 1982.
- MONTAIGNE, Michel. *Les essais de Michel de Montaigne*. Paris: PUF, 1978.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *De l'esprit des loix*. [Paris]: Les Textes français/ coll. des Universités de France/Les Belles Lettres, 1950. t.I.
- REY-HULMAN, Diana. Pratiques langagières et formes littéraires. In: GÖRÖG-KARADY, Veronika (Org.). *Genres, forms, meanings*. Oxford: JASO, 1982.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. Le vague de l'air. *Traverses*, n. 20, "La voix, l'écoute", nov. 1980, p.17-25.
- ROSOLATO. *Revue Française de Psychanalyse I*, 1974.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy. *Mémoires*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1974.
- SCARRON. *Le romant comique*. Paris-Genève: Librairie Droz, 1981.
- VALÉRY, Paul. Le coup de dés. *Œuvres I*, [s.n.t.].
- VALÉRY, Paul. Rhétorique. *Commerce*, n. 20, 1929.
- VANOYE, Francis. *Expression communication*. Paris: Arnaud Colin, 1973.
- VANOYE, F., MOUCHON, J. & SARRAZAC, J. P. *Pratiques de l'oral, écoute, communications sociales, jeu théâtral*. Paris: Arnaud Colin, 1981.
- VOIX. In: *L'Encyclopédie*, t. XVII, p.428
- VOIX. In: *L'Encyclopedia universalis*, v.16, p.913.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Seuil, 1987.

v
v v
v v
viva voz