



Henri Meschonnic

Linguagem ritmo e vida

Extratos traduzidos
por Cristiano Florentino

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2006

© Éditions Verdier, 1989. Lagrasse, FR.

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

Revisão de tradução

Sônia Queiroz

Preparação de originais

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 2015A

31270-901 Belo Horizonte – MG

Telefax: (31) 3499-6007

e-mail: vivavozufmg@yahoo.com.br

A escritura, o ritmo e a linguagem ordinária²

"A crítica: uma precisão absoluta da orelha para o futuro." Marina Tsvetaieva. *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). Sobre tudo 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 Tsvetaïeva 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 "*universal 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, quem 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*

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.

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.

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 ORL⁸ 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

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

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

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, freqüentemente, 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 furtrar 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 encalço. 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,

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’égoût*”.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

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

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

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’égoût* 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 Vardes, 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 Linguística 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, *permetia* 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 emanção 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.