UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FRANCÊS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ÁREA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Tereza Cristina Bulla

Ritmo e escrita em *L'innommable*, *Comment c'est* e *Compagnie* de Samuel Beckett

Versão corrigida

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FRANCÊS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ÁREA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Ritmo e escrita em *L'innommable*, *Comment c'est* e *Compagnie* de Samuel Beckett

Versão corrigida

Tereza Cristina Bulla

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para o obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Véronique Marie Braun Dahlet

De acordo _____

Profa. Dra. Véronique Marie Braun Dahlet

São Paulo

2012

Folha de Aprovação

Tereza Cristina Bulla

Ritmo e escrita em *L'innommable*, *Comment c'est* e *Compagnie* de Samuel Beckett

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

A meus pais, Jurandir e Margareth, porque os amo muito.

Agradecimentos

A Deus e à Virgem Maria Santíssima, pelo dom da vida, pelas graças recebidas e pela possibilidade de aprender, sempre.

A meus pais, pelo incentivo, apoio, presença e carinho indispensáveis.

À Profa. Dra. Véronique Dahlet, pela orientação e críticas relevantes.

A todos os professores do Departamento de Francês que me auxiliaram com dicas, livros e palavras de apoio.

A todos os meus amigos, em especial à Letícia, à Liliana e à Tatiane, pela paciência e por me ensinarem que nunca devemos sair do caminho da perseverança.

Ao Felipe, por ter me despertado para o caminho dos sonhos.

Resumo

BULLA, T. C. Ritmo e escrita em *L'innommable*, *Comment c'est* e *Compagnie* de Samuel Beckett. 2012. 139 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A escrita é uma ferramenta poderosa utilizada pelo homem desde que ele descobriu que poderia se comunicar sobre um suporte fixo e não somente pela fala. Ao longo dos anos, o homem desenvolveu essa ferramenta e o suporte onde ela era inserida, transformando e desenvolvendo ambos através de papiros, pergaminhos e códices, até chegar à imprensa, que revolucionou de vez a escrita com a introdução dos sinais de pontuação na mesma. Com o passar dos anos e com o advento da literatura moderna, o suporte textual foi cada vez sendo mais valorizado e trabalhado, até chegarmos a escritores modernos como Samuel Beckett. Mas por que ritmo e escrita? Porque ambos estão intimamente relacionados: não existe escrita sem ritmo. De fato, não há discurso sem ritmo, pois ele é organizado pelo ritmo. Assim, a sintaxe e a pontuação fazem parte do jogo rítmico textual. Pode-se dizer que ritmo, sintaxe e pontuação formam uma tríade poderosa e analisar esses elementos nos três últimos romances de Samuel Beckett é um trabalho importante para se mostrar um trabalho inovador com o ritmo e a escrita.

Palavras-chave: ritmo; Samuel Beckett; escrita; pontuação; sintaxe

Abstract

Bulla, T. C. Rhythm and writing in L'innommable, Comment c'est, and Compagnie de Samuel Beckett. 2012. 139 f. Thesis (Master). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Writing is a powerful tool used by man since he discovered he could communicate on a fixed support, not only through speech. Over the years, man has developed this tool and support where it was inserted, transforming and developing both through papyrus scrolls and codices, until you get to the press, which revolutionized the writing of time with the introduction of punctuation marks in it. Over the years and with the advent of modern literature, the textual support was increasingly being more valued and worked until we reach modern writers as Samuel Beckett. But why rhythm and writing? Because both are intimately related: there is no writing without rhythm. In fact, there is no speech rhythm as it is organized by the rhythm. Thus, syntax and punctuation are part of textual rhythm game. You could say that rhythm, syntax and punctuation form a powerful triad and analyze these elements in the last three novels of Samuel Beckett is an important job to show innovative work with the rhythm and writing.

Keywords: rhythm; Samuel Beckett, writing, punctuation, syntax

Sumário

Introdução.....p. 9

Capítulo 1 – A escrita e a voz
A escrita – das origens ao *ingenium* da literatura..... p. 13
Da prosa e da poesia..... p. 23
Conclusão..... p. 37

Capítulo 2 – O ritmo – espaço e linguagem
Ritmo e escrita..... p. 38
Conclusão..... p. 49

Capítulo 3 – A tríade: ritmo, sintaxe e pontuação
A unidade textual..... p. 50
A pontuação ..... p. 53
O parágrafo ..... p. 56
O espaço branco ..... p. 57
Frase e ritmo..... p. 60
Ritmo, sintaxe e pontuação: interações..... p. 61
Conclusão..... p. 63

Capítulo 4 – A organização “pontuação/ ritmo/ sintaxe” em Samuel Beckett
Romance e modernidade ..... p. 65
O ritmo de Samuel Beckett..... p. 66
L’innommable ..... p. 71
Comment c’est ..... p. 85
Compagnie ..... p. 96
Conclusão..... p 111

Considerações finais..... p. 113
Referências bibliográficas..... p. 119

Anexos..... p. 128

Introdução

A partir da análise estrutural e pontuacional de textos de Samuel Beckett, queremos mostrar a importância da escrita como uma forma, ou seja, como um objeto possuidor de um espaço e de um tempo próprios e, consequentemente, de um ritmo notável.

Reconhecer a importância da forma da escrita e de seu ritmo é de grande valia para a compreensão e apreensão do sentido dos discursos aos quais o homem tem acesso, pois é através da forma e do ritmo que a organiza que podemos adentrar a fundo em uma mensagem textual, como veremos nos capítulos seguintes.

A fim de exemplificarmos a importância da forma escritural e do ritmo que a organiza e mostrar algumas inovações criadas no ramo literário, escolhemos trabalhar com Samuel Beckett – escritor considerado literariamente moderno (desenvolveremos esse tema sobre a modernidade em capítulos posteriores) – no que diz respeito à maneira como compõe suas obras, isto é, como suas obras são escritas e apresentadas ao público, com um trabalho inovador da escrita, através da quebra de regras das instâncias literárias tradicionais.

Para demonstrar o trabalho inovador de Beckett e justificar porque o consideramos assim, temos como *corpus* para análise três obras do autor, listadas abaixo segundo suas datas originais de publicação:

I- *L'innommable* – 1953

II- *Comment c'est* – 1961

III- *Compagnie* – 1980

A escolha foi feita a partir de uma pesquisa sobre as últimas obras romanescas escritas por Beckett, que são, em princípio, aquelas mais maduras e melhor concluídas segundo o estilo do autor, visto que o texto nelas é trabalhado de forma inovadora através do apagamento ou modificação das instâncias narrativas tradicionais, de uma sintaxe não linear e de uma pontuação por vezes desafiadora do ponto de vista funcional, como o veremos mais adiante.

Para chegarmos à análise das obras de Beckett e compreender sua forma e estilo, passamos por um questionamento sobre a escrita e suas origens. Sendo assim, no primeiro capítulo abordamos algumas questões da origem da escrita até o processo de criação literária mais atual. Tratamos da escrita e do oral, assim como da prosa e da poesia, vendo a ligação ou não dessas instâncias, de acordo com o desenvolvimento dos suportes e dos estilos literários ao longo dos anos. Nossa base central nesse capítulo, assim como em todo nosso trabalho, é ter em mente a escrita enquanto forma, ou seja, enxergar e analisar a escrita enquanto objeto que se instala em um suporte (possui seu espaço) e que também se movimenta (possui um tempo próprio, um ritmo).

Mas porque o ritmo? o leitor deve estar se perguntando. O ritmo não seria ligado à poesia?

O ritmo está ligado a todo discurso, seja ele falado ou escrito, tanto à poesia quanto à prosa. Sendo ligado e fazendo parte de todo discurso e sendo que cada discurso é único, podemos crer que o ritmo também é único em cada discurso, ou seja, concebe traços que são próprios do discurso em questão. Queremos mostrar que as obras beckettianas aqui analisadas possuem um ritmo próprio e moderno, diferente daquele da escrita tradicional e de qualquer outro escritor e em que medida ele é inovador.

No segundo capítulo trataremos a questão do ritmo já mencionada, mas com uma profundidade maior. Tendo por base, especialmente, as ideias de Meschonnic (1982) a respeito desse organizador textual, analisaremos conceitos e veremos sua importância tanto na poesia quanto na prosa para chegar, enfim, ao ritmo presente nos textos de Beckett de nosso *corpus*.

O ritmo, sendo organizador do discurso, não pode se dissociar da sintaxe e da pontuação, pois todos esses elementos formam um todo coeso e se apresentam ao leitor sob a forma de um texto coerente, cuja mensagem é perceptível e interpretável. Assim, a sintaxe e a disposição do texto da página, bem como a utilização dos sinais de pontuação e as diversas maneiras de enunciação do discurso são direcionadas pelo ritmo, essencial para a compreensão de qualquer mensagem.

Será no terceiro capítulo onde entraremos mais fundo na questão acima mencionada, ou seja, veremos porque o ritmo, a sintaxe e a pontuação são tão interligados entre si e em que medida podemos ler e analisar um texto à luz dos mesmos.

Analisaremos nosso *corpus* a partir da teoria desenvolvida nos três primeiros capítulos desse trabalho e nos direcionando, principalmente, pelos questionamentos a seguir: Que características esses textos possuem para serem chamados de modernos? Em que medida Beckett é inovador? O que há em seus textos para serem considerados obras de arte? Em que consiste a estética dessas obras? Qual é o efeito causado pelas repetições beckettianas? A sonoridade é a mesma em todas as obras? Qual sua relação com o ritmo? Como o ritmo se apresenta nesses textos? Seria o mesmo em todos eles? O que se passa com a sintaxe e a pontuação nessas obras? Quais são os efeitos provocados pelos textos construídos em blocos?

O que ocorre com o leitor? Tentaremos responder a essas e a outras questões especialmente no capítulo quatro, onde, primeiramente, apresentaremos algumas questões sobre o que é um romance e sobre o autor de nosso *corpus* e, em seguida, faremos a análise de nosso *corpus*.

Assim, propomos um trabalho que mostre o ritmo da escrita nas três últimas obras mais densas escritas por Samuel Beckett, com o objetivo de fazer o leitor compreender de que forma há inovação literária nesses textos, em que medida isso diverge da literatura considerada tradicional e porque essa mudança do quadro tradicional é importante para a escrita.

Capítulo 1 – A escrita e a voz

A escrita - das origens rústicas aos cuidados artísticos da literatura

Tratar da origem da escrita em um trabalho onde analisaremos obras de um escritor moderno como o é Samuel Beckett, é fundamental para compreendermos o processo pelo qual essa ferramenta – a escrita – passou e de que forma e porque esse processo se aprimorou tanto ao longo dos anos até chegar às inovações estilísticas beckettianas e às mais atuais.

A questão: “O que veio primeiro? A escrita ou a fala?” não parece ser tão complexa de ser respondida quanto aquela já conhecida por todos nós sobre o ovo e a galinha. Parece muito claro que antes de escrever, o homem falou, visto que a necessidade primeira para a convivência em grupo é a emissão de sons e em se tratando de uma comunidade humana os sons tendem a ser mais complexos (mais articulados), devido ao seu desenvolvimento cognitivo.

Não vamos nos ater aqui a discussões que abranjam a ontogenia (estudo da origem e desenvolvimento de um indivíduo) e/ou a filogenia (estudo do desenvolvimento de um grupo), pois esse não é o tema central de nosso trabalho. Porém, cremos que o desenvolvimento de um indivíduo depende muito de seu organismo, sim, mas também de sua interação com a sociedade em que está inserido.

Segundo Vygotsky, o pensamento é uma “linguagem interior”, ou seja, a partir dela o homem é capaz de articular e desenvolver o que está em sua mente.

Não há documentos sobre a origem da linguagem, mas é sabido que o traçado rústico que deu origem aos primeiros desenhos é o ancestral mais remoto da escrita. O homem teria começado a criar figuras para representar seu meio e sua

vida, mas pouco a pouco percebeu que não era o suficiente para expressar tudo aquilo o que queria.

A fala surgiu para que o homem pudesse se relacionar melhor com seu ambiente, para que ele pudesse se comunicar de uma maneira mais efetiva (se é que podemos dizer que a fala possibilita um bom entendimento entre os homens, visto que temos milhares de exemplos históricos de desentendimentos sobre a face da Terra, como guerras, por exemplo) e no caso da interatividade com outros seres, a fala surgiu como forma de proteção e de dominação sobre eles.

A fala é uma ferramenta criada pelo homem e, como toda ferramenta, tem como objetivo de aprimorar sua interação no mundo em que vive.

Após desenvolver a ferramenta da comunicação oral (a fala), o homem sofisticou sua ferramenta comunicacional e desenvolveu a escrita, sob as diversas formas que conhecemos hoje: alfabeto ocidental, oriental (como os ideogramas), etc.

A escrita é tão desenvolvida quanto a fala, pois ela também é uma ferramenta favorecedora das faculdades de análise e de abstração do homem. No entanto, devido ao fato de haver um suporte escrito, algo concreto para ser visto e revisto, o homem pode voltar quantas vezes quiser ao ponto de partida e ver todo o processo e refletir nele e a partir dele. Assim, a escrita seria passível de maior complexidade em sua produção que a fala no que diz respeito ao objeto quando pronto e mostrado ao público. Numa comunicação oral – ainda que formal – nos é permitido fazer correções se por acaso dissermos algo que pode não agradar ou confundir nosso público, pois o processo composicional está em andamento. No campo da escrita, visto que o objeto é apresentado ao público após sua confecção estar acabada, não há possibilidade de correção do texto no momento em que a leitura está sendo feita.

Sobre a relação entre escrita e fala, podemos citar Hagège (1985: 116) quando diz que

> Si l'écrit n'est qu'à peine indépendant de la culture, il l'est davantage par rapport à la langue parlée. L'écriture possède une étonnante vertu de métamorphoser le sens en objet. Elle tend dès lors à devenir ce qu'à son apparition, sa nature portait déjà en germe : une esthétique.

Nessa citação, Hagège (1985) faz duas comparações: uma entre escrita e cultura e outra entre escrita e fala. No tocante à cultura, ou seja, quanto ao campo dos conhecimentos e desenvolvimentos humanos em sociedade, a escrita é extremamente ligada a ela, mas é independente da língua falada. A escrita é representação do que o homem diz, possuindo uma forma própria. Não se pode dizer que a escrita é transcrição da fala, pois ela, na verdade, auxilia o homem em sua representação e interpretação do mundo.

> A invenção da escrita, que pode ser associada ao avanço do branco em detrimento da voz, abriu a possibilidade de se comunicar mediante um objeto que prescinde o face a face e acarretou transformações profundas. (DAHLET, 2006a: 288)

Ao utilizar-se de uma página em branco como suporte para expressar suas ideias e representar seu mundo, o homem passou a desenvolver e a aprimorar a atividade da escrita cada vez mais, visto que ela inovava a enunciação face a face através da voz e abria o campo de possibilidades comunicativas.

A escrita metamorfoseia o sentido em objeto, isto é, o que se conhece e se sente – o que é abstrato – pode tornar-se visível através de traços como desenhos – pictogramas, por exemplo – ou como letras – a escrita, como afirma Hagège (1985). Essa "metamorfose" se dá de maneiras diversas, o que chamamos de estilo – ou estética – de cada escritor. Cada escritor possui uma maneira própria de trabalhar com a escrita (seu objeto) e, assim, desperta diversos sentidos em seus leitores. Através do trabalho estético com a escrita, objetos diferentes tornam-se arte, de

acordo com a maneira que se trabalha com eles. Abordaremos essa questão sobre a estética literária de maneira mais profunda posteriormente.

Segundo Lafont (1984), a fala é a alma da escrita, ou seja, a escrita tem a fala como base para dar-lhe vida e é um processo de criação que possui suas próprias regras, mas é realizada com o auxílio da fala. Tanto a escrita quanto a fala descrevem os objetos não de acordo com a forma que eles possuem, mas de acordo com a maneira como eles são vistos pelo homem, pelo o que eles transmitem, para que servem e o som que se emite a partir deles. No entanto, a escrita cristaliza-se, como citamos acima. Essa propriedade não existe na fala, visto que ela é evanescente.

A escrita é extremamente interessante por tratar-se de traços que substituem os sons, ou seja, que tentam mostrar as formas dos sons das línguas. Lafont (1984) diz que o traço seria a exteriorização da fala, uma maneira de mostrá-la. Em outras palavras, o homem criou uma maneira de representação de sua fala para que ela pudesse se perpetuar por mais tempo e para “domesticar” seu pensamento.

O conceito de *domesticação* do pensamento – que provém de Goody (1979) – quer dizer que, para melhor organizar o pensamento e as comunidades, o homem criou a escrita a fim de domesticar e organizar o mundo. Após perceber que as palavras ditas ao vento não podiam ser guardadas, o homem passou a imaginar sistemas de traços que lhe servissem à sua memória e à expressão dos outros membros de sua sociedade.

Os traços passaram a ser específicos para cada língua – seja sob a forma de ideogramas, pictogramas ou de vários alfabetos que conhecemos – e característicos de cada sistema lingüístico de cada grupo de falantes.

Assim como o homem não cria um sistema lingüístico individualmente (pois deve haver interação entre pelo menos duas pessoas para que surja a fala e a escrita), ele não pode fazê-lo em um curtíssimo período de tempo.

O homem não desenvolveu estruturas extremamente complexas e organizadas logo nas primeiras tentativas da confecção de um sistema de escrita, mas ele começou a pensar e a criar maneiras de explicar o que estava sendo desenvolvido.

Para chegar à escrita como a temos hoje, longos anos se passaram e numerosos desenvolvimentos ocorreram tanto do ponto de vista do suporte e do espaço textual, quanto do ponto de vista da reflexão sobre a atividade em si mesma.

Dahlet (2006a) observa que antes do século IIa.C., a escrita era em rolo de papiro, o que dificultava a escrita e a leitura concomitantes, pois era necessário segurá-lo com ambas as mãos. A partir do século II d.C., o códice de pergaminho tomou o lugar do rolo e a escrita passou a ser feita no sentido horizontal, possibilitando o surgimento da página como a conhecemos hoje.

Da Era Antiga à Idade Média houve o *códice*, conhecido como um manuscrito feito em madeira, o que revolucionava o suporte mole em pergaminho ou papiro: já não havia necessidade de segurar o objeto de leitura e escrita em mãos, podia-se deixá-lo apoiado sobre a mesa e tomar, assim, certo distanciamento do objeto e fazer mais reflexões sobre o que se via.

No Renascimento, surgiu a imprensa e tivemos muitas mudanças na forma, no tamanho e na quantidade de livros disponíveis aos povos.

Em Alexandria (por volta do ano 200 a.C.), nos rolos de papiros as palavras não eram separadas e a pontuação não era sistemática. Não havia signos ou símbolos que demarcassem as pausas textuais e que eram essenciais para a

organização sintática da frase e, por conseqüência, para o bom entendimento do texto pelo leitor. A colocação do texto sobre um suporte não era muito levada em conta, pois o leitor, ao realizar a atividade de leitura em voz alta, sabia o caminho interpretativo que devia seguir. A pontuação, assim como os acentos, só surgiria mais tarde – com o advento da imprensa – justamente com essa função de facilitar a leitura.

Dahlet (2006b) atenta para o fato de que a pontuação seguiu a evolução técnica e sócio-cultural humana, sendo adaptada à imprensa e à escolarização, processos esses que possibilitaram e demandaram uma leitura mais rápida e mais intensa. Inicialmente, a pontuação tinha por principal função marcar as pausas respiratórias, pois a leitura era feita em voz alta. No entanto, ao longo do século XIX, a função sintática da pontuação foi pouco a pouco se tornando predominante sobre a função respiratória, visto que a leitura passou a ser feita em voz baixa. Essa "função sintática" diz respeito à organização que a pontuação dá ao texto a partir do que nele está escrito e não necessariamente do que será pronunciado, pois a leitura em voz alta é rara por não ser mais necessária.

Antes do suporte em papel e da imprensa houve os papiros, onde se via uma ausência quase total de marcadores para indicar interrupções na leitura, assim como não havia paginação, o que dificultava um pouco a leitura fluida, sem interrupções. O leitor precisava ler em voz alta para que a compreensão do escrito fosse satisfatória. Nota-se, portanto, a importância da pontuação para a compreensão do texto e para a leitura mais fluida, sem grandes pausas e retornos a mensagem para se chegar ao entendimento da mensagem.

Segundo Compagnon (1979), o modelo linear do texto – que era essencialmente baseado na fala, visto que o texto devia ser pronunciado em voz alta

para ser compreendido – foi substituído, com a chegada da imprensa, por um modelo espacial, onde a colocação da escrita na página e da pontuação tornou-se mais importante, ou seja, a leitura em voz alta não era mais necessária, mas sim uma leitura visual, onde não apenas o conteúdo do que estava escrito, mas o escrito em si (a forma como esse escrito é colocado no papel) passou a ser muito visado.

Esse modelo espacial – essa preocupação com a maneira como o texto é colocado e trabalhado na página – terá um impacto direto sobre a criação literária, onde os poemas e narrativas não serão mais importantes apenas pelo o que querem dizer, mas também pelo o que mostram com sua disposição no papel. Baratin & Jacob (2006) dizem que a elegância literária depende da escritura do livro e de sua encadernação. Por "elegância literária" entende-se o trabalho em fazer do texto uma obra de arte. O texto torna-se arte de acordo com a sua escrita, com seu modo de apresentação nas páginas, o que vai além de seu conteúdo.

A forma que o texto moderno possui depende do conteúdo que o autor quer passar, ou seja, do sentido que ele quer que o leitor apreenda. Baratin & Jacob (2006: 54) afirmam que

> A materialidade do livro e as exigências de seu manejo afetam as modalidades de apropriação do texto, o processo de construção do sentido, e isto vale, aliás, para o livro manuscrito, impresso ou apresentado na tela de um computador.

O leitor apreenderá o texto não apenas de acordo com as palavras e a descrição dos fatos nele expostos, mas também com o material e o manejo desse último por esse leitor. Vários estudos, como os de Anis & Lebrave (1993), mostram as diferenças de uma leitura de um mesmo texto realizada na tela de um computador e sobre um suporte impresso.

O que lemos acima nos faz lembrar de Hagège (1985), quando ele diz que a escrita transforma um sentido em objeto de acordo com um procedimento estético.

Assim, a materialidade (o suporte) onde a escrita é colocada e o modo como ela é trabalhada nesse "ambiente" dirá muito a respeito de como será a leitura e a apreensão desse texto pelo leitor.

Assim, segundo Anis (1988 : 30) :

> Il y a toujours dans l'écriture, le croisement de deux exigences contradictoires : celle de la signification articulée (la lisibilité) et celle du sens plastique (la figuralité).

Isso significa que o texto não deve ser apenas lido ou interpretado pelo conteúdo linguístico, mas também compreendido em sua figuração, ou seja, em sua representação no suporte. Um dos precursores nesse processo de dar relevância à representação do texto no suporte criando uma significação a essa imagem, é Mallarmé. Em seu poema *Un coup de dés* (1897), por exemplo, parece ser mais importante compreender a maneira como o texto foi colocado no suporte tangível que compreender o que está sendo dito.

Como exemplo do que mencionamos acima, podemos ver o *Anexo 1* desse trabalho, onde há duas páginas da obra *Un coup de dés* de Mallarmé. Nota-se, por exemplo, que o visual e o movimento rítmico unem-se nessa obra, visto que a visualização do suporte é essencial para que se sinta e se compreenda plenamente a mensagem que o texto transmite. Por exemplo, o verso "plume solitaire éperdue" quase no centro da página nos mostra a solidão da pluma visualmente. A imagem do que está escrito não vem apenas em nossa mente pelo significado do texto, mas também pela sua colocação no papel. A sintaxe, pontuação e diagramação do texto demonstram uma pluma deslizando ao vento.

Também podemos citar os *Calligrammes* (1918) de Apollinaire, que trouxe inovação na literatura pela sua criação de figuras imagéticas através da escrita. Como explicou Dahlet (2006a: 303): "O caligrama é uma palavra formada da junção

de *caligrafia* e de *ideograma*, o que aproximou a poesia da pintura.” Além do significado que os vocábulos possuem ao chegar à mente dos leitores através da leitura, o leitor visualiza instantaneamente uma figura formada pelos vocábulos dispostos na página propositalmente para formar aquela imagem específica que auxilia a compreensão textual. Observemos, em *Anexo 2*, um exemplo de um dos *caligramas* do autor, onde o desenho da Torre Eiffel – símbolo que representa a França, por ser seu monumento mais famoso – é feito a partir de vocábulos, sem o uso de pontuação alguma. O suporte – a página – é levado em consideração na confecção do poema e a exploração da imagem da Torre Eiffel é feita pelos vocábulos empregados para formar a figura da mesma. O sentido do texto é mais amplo que aquele da imagem criada, visto que o poema demonstra, através dos vocábulos nele empregados, certa resistência aos alemães, ao citar a língua francesa como eloquente e possuidora de força.

Segundo Anis (1988) essas instâncias – a lingüística e a representação no suporte – são contraditórias, pois, em princípio, o escrito e o imagético não seriam convergentes, mas é justamente por isso que os textos são admiráveis, ainda mais os literários: eles adaptam e reúnem grupos aparentemente desconexos entre si por pertencerem a campos semânticos a primeira vista diferentes. Trabalharemos mais profundamente essa questão que Anis (1988) coloca em sua citação quando olharmos detalhadamente as obras de nosso *corpus*, onde muitas vezes o trabalho com a escrita (a maneira de escrever) é tão importante quanto o conteúdo interpretativo das mensagens textuais.

A disposição – ou espacialização - do texto na página, com o passar dos anos do processo da dominação da escrita pelo homem, foi pouco a pouco vista como essencial para se passar a informação desejada. A maneira como o texto literário é

colocado na página passou a ter grande importância, como nos desenhos, pois a forma é tão importante quanto o conteúdo. A imagem do texto (o conjunto dos termos, das frases e dos parágrafos sobre a superfície e o efeito visual e rítmico que isso causa) tem um papel essencial para a compreensão e interpretação das mensagens dos discursos propostos.

A forma estética de um texto e sua mensagem passaram a andar de mãos dadas especialmente a partir de estágios mais avançados do desenvolvimento da literatura, ou seja, quando o homem passou a buscar um trabalho mais cuidado com a imagética, especialmente a partir do advento da imprensa. A partir da segunda metade do século XX, com o avanço da modernidade, surgiu uma literatura preocupada em mostrar uma escrita mais próxima da fala e do seu ritmo e em trazer maiores reflexões sobre o processo da arte de escrever. Na França, considera-se o *Novo Romance* como ruptura com o antigo modelo do século XIX, surgido em meados de 1950. Para alguns autores dessa corrente, a busca por um novo modelo de escrita era como uma busca existencial. A escrita é o único meio de dar sentido a vida desses autores, mas ela é derrisória, pois o sujeito escritor se debate nessa escrita, já que não encontra saída ou solução para ela, para que ela funcione e se mostre como ele quer. Nessa corrente, a escrita é o tema do romance e, decorrente disso, há uma retraída da representação (os personagens bens definidos e o fio cronológico bem explicado das correntes literárias tradicionais são retraídos).

Nesse mundo inédito do *Novo Romance*, as representações de mundo pré-estabelecidas pela sociedade bem como as categorias romanescas antigas como aquelas de narrador, personagem, espaço, tempo, etc. foram intimamente modificadas ou desconstruídas. Elas foram derrubadas de seus pedestais para que

o leitor participasse mais do processamento do texto. Por “processamento” entendemos a leitura, compreensão e adaptação do texto para o leitor.

Nessa nova fase escritural,

> [...] a linguagem perdera sua transparência, sua “naturalidade”, não podendo mais ser considerada como dócil instrumento de uma consciência soberana. Pelo contrário, ela apresenta resistências, pontos de fuga, armadilhas: o sujeito (poeta, romancista) é que se perde na linguagem, e não mais a linguagem que se submete ao sujeito. (DAHLET, 2007: 403)

Se antes – até o fim do século XIX e início do século XX – a leitura literária corria sem grandes dificuldade para o leitor pelo fato das instâncias narrativas (personagem, tempo, espaço, narrador) estarem bem demarcadas, com o *Novo Romance* ela não caminha mais dessa forma, pois o leitor desconfia de tudo o que lê e das imagens que vê em sua frente, sejam elas criadas pela decodificação da mensagem do texto, sejam elas criadas pela visualização do texto na página, que já não é mais dividido em parágrafos simples (aqueles antecedidos por uma alínea e com o primeiro vocábulo em caixa alta) como antes. O texto agora pode vir em grandes aglomerados de frases sem paragrafação bem definida (como ocorre em *L’innommable* de Beckett) ou pode ser iniciado por uma vírgula, por exemplo, como no caso de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector.

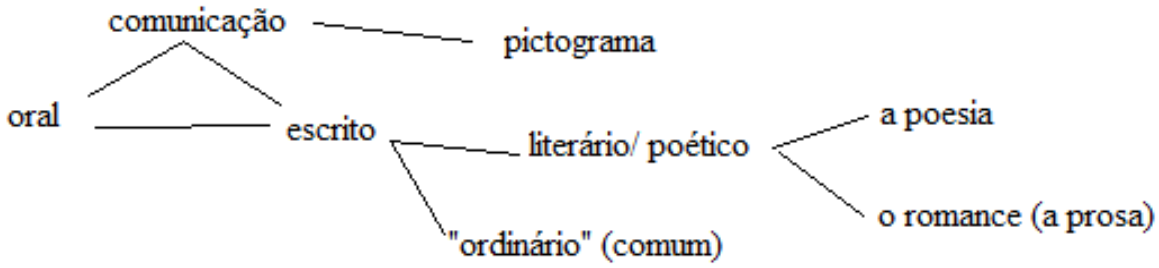
Da prosa e da poesia

Entendemos por *poeticidade* não necessariamente o que é ligado à poesia, mas o que é ligado ao literário, ou seja, ao trabalho artístico com o texto. Para que um texto seja poético não é condição *sine qua non* que ele possua estruturas físicas da poesia (estrofes, rimas, versos), mas que tenha estruturas estilísticas literárias

(um trabalho artístico, diferente de um texto comum, onde as representações artísticas não importam).

O quadro abaixo (Figura 1 - Esquema comunicacional) ilustra, entre outros aspectos inerentes à língua e às suas formas de representação, o que acabamos de enunciar acima. Note-se que do gênero escrito surge a escrita “ordinária” (ou comum) e o literário (ou poético).

Figura 1 – Esquema comunicacional



Esse quadro seria um bom resumo do que apresentamos na Introdução desse trabalho. Primeiramente, note-se que colocamos o oral e o escrito como gêneros comunicacionais, assim como o pictograma (que ficou em um “ramo” separado por tratar-se de uma forma de comunicação diferenciada, visto que se utiliza de imagens).

Na língua oral, o locutor pode se perder no ato de sua enunciação, a linearidade é temporal. Pode haver “costuras, deformações e criações de palavras, rupturas e distorções de construções sintáticas, o fio do discurso pode se perder” (Dahlet, 1990: 14), ou seja, a língua falada tem sua liberdade. Na escrita, o autor pode se perder também, mas na versão final ele não mostrará isso aos leitores. Em um texto escrito, mesmo que em sua confecção houve um processo de vai-e-vem, no produto final (com o texto pronto em mãos) o leitor não percebe o que o autor

nele corrigiu, a não ser que esse mesmo autor tenha deixado marcas de seu processo de escrita, como por exemplo, enunciados em que ele admita que está criando e que o texto apresentado ao leitor ainda está em processo e não é produto pronto e acabado.

Percebe-se pelo nosso quadro que o oral e o escrito mantêm uma relação entre si e que ambos estão no mesmo nível de importância comunicacional. O oral e o escrito tem entre si uma relação de interdependência. Por exemplo, um texto escrito pode ser apresentado em um seminário, mas deve ser adaptado à situação falada, visto que o seminário é um subgênero que abrange um momento de debate e discussão.

> La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque quelque chose d'égal ou de comparable à elle-même. Quand le poète a proféré le vers pareil à une formule incantatoire, il répond quelque chose dans le blanc. (Claudel, 1963 : 16)

Essas palavras de Claudel mostram o encantamento da fala, que é própria do oral. Como se a fala possuísse o poder de envolver o que está ao seu redor, como os versos de um poema. Mas, como toda magia, ela não pode ser desnudada completamente, sempre fazendo-nos deparar com um branco ou um silêncio quase insondável.

A literatura e a linguagem estão intrinsecamente unidas:

> [...] la littérature et le langage sont en train de se retrouver. Les facteurs de ce rapprochement sont divers, complexes ; je citerai les plus manifestes : d'une part, l'action de certains écrivains qui depuis Mallarmé ont entrepris une exploration radicale de l'écriture et ont fait de leur oeuvre la recherche même du Livre total, tels Proust et Joyce ; d'autre part, le développement de la linguistique elle-même, qui inclut désormais dans son champ le *poétique*, ou ordre des effets liés au message et non à son référent. (Barthes, 1984 : 21)

Aqui Barthes diz que a aproximação da literatura com a linguagem se tornou mais forte com escritores como Mallarmé, Proust e Joyce, por exemplo, que

buscavam explorar a escrita e todo seu processo ao máximo, até esgotar-se, quer dizer, buscavam uma escrita de uma essência pura, uma escrita da qual não se pudesse dizer ou onde não se pudesse acrescentar nada além.

O desenvolvimento da linguística também trouxe essa aproximação entre literatura e linguagem, devido a seus estudos sobre o objeto em si e não apenas o que lhe é exterior e o engloba (Barthes, 1984).

Como afirma Barthes (1984), a literatura está contida no próprio ato de escrever e não em outras técnicas:

> [...] le langage est l'être de la littérature, son monde même : toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de « penser », de « peindre », de « raconter », de « sentir ». Techniquement, selon la définition de Roman Jakobson, le « poétique » (c'est-à-dire le littéraire) désigne ce type de message qui prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus. (Barthes, 1984 : 15)

Barthes defende que a literatura tem como seu mundo fundador a linguagem e especialmente o ato da escritura e não algum outro. Sendo a escrita um trabalho com a estrutura da linguagem, a forma dos textos literários deve ser considerada em suas análises e não apenas seus conteúdos.

O objeto em questão tratado pela literatura e pela linguistica – ou, ao menos, por uma área da linguistica – é o texto.

O texto é um material complexo, capaz de delinear vários caminhos a serem seguidos por seus leitores. Não estamos dizendo que um mesmo texto possui vários sentidos muito diferenciados entre si, mas é possível haver várias leituras interpretativas, quer dizer, é possível, de acordo com a experiência e conhecimento de mundo de cada leitor, que se tenham visões diferentes sobre um mesmo aspecto ou assunto descrito.

> [...] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, [...] mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. (Barthes, 1984 : 65)

Nesse excerto, Barthes mostra o que acabamos de afirmar: um texto é um espaço com várias dimensões. Mas Barthes entra um pouco mais no nível da estrutura e estilo textuais, quando cita “escrituras variadas”. Ele quer dizer que um texto é rico em estruturas e estilos já existentes, mas é tecido através da mescla desse material. Podemos dizer que na literatura nada se cria. Tudo se transforma e que em um texto as partes dialogam entre si umas com as outras e com o leitor.

Ao longo dos anos e com o advento da imprensa, da escolarização, da psicanálise, do estruturalismo e de outros estudos e acontecimentos científicos, filosóficos e sociais, o texto começou a ser tratado como um “espaço de linguagem” (Barthes, 1984), possuidor de códigos a serem desvendados. Era necessário desenvolver a *leitura polissêmica* (BARTHES, 1984) do texto, ou seja, ver seus vários níveis de construção de sentido.

A estrutura, a construção e apresentação de um texto são possuidoras de certo movimento, possuidoras de leituras e releituras diversas realizadas pelos leitores e de uma sobreposição ou perda de informações nesse processo. Um texto é uma ciranda sempre em movimento.

Queremos dizer que no texto os estilos utilizados são diversificados. Em um mesmo texto podemos ter estilos de composição diferentes, apesar de termos a tendência de dizer que este ou aquele estilo predomina em um determinado escritor.

Mas em que consiste o estilo literário?

Valéry (1973b : 987) enuncia que « Le style littéraire résulte [...] de l’inexactitude des mots, de leur non-uniformité – par rapport à des faits mentaux. » (1973: 987).

As palavras na literatura não teriam o mesmo sentido que na linguagem comum, ou seja, não estariam mais tão ligadas ao significado e sentido daquele empregado na linguagem comum (Valéry, 1973b). O que pensamos ao ler o vocábulo “sonho”, por exemplo, em um livro científico, não é o mesmo que pensamos ao lê-lo um texto literário. É nesse descompasso entre linguagem “ordinária” (comum) e linguagem literária que surge o estilo.

O escritor deve escolher seu gênero e linguagem, segundo Lotman (1973: 48):

> Le choix par l’écrivain d’un genre, d’un style ou d’une tendance artistique déterminés est aussi le choix du langage dans lequel il envisage de parler au lecteur. Ce langage s’insère dans la hiérarchie complexe des langages artistiques d’une époque donnée, d’une culture donnée, d‘un peuple donné ou d’une humanité donnée [...]

Lotman (1973) acrescenta à situação do estilo já mencionada por nós anteriormente a questão do leitor. O texto – seja ele comum ou literário – é sempre construído de tal maneira que seja dirigido a um público específico, em uma época e lugar específicos. Assim, o estilo escolhido está relacionado com a intenção do escritor e com seu público visado.

> [...] l’écrivain est aussi un lecteur, et lui aussi, armé de l’idée de départ selon laquelle l’organisation phonique possède une signification, commence à l’organiser selon son propre plan structurel. Le lecteur prolonge ce travail et finit d’organiser le texte en relation avec ses propres idées. (Lotman, 1973 : 166)

Sabemos que, antes de chegar ao público visado, o escritor de um texto é seu primeiro leitor e passará por um processo parecido com seus outros leitores, ou seja, ele reconstruirá o sentido e os percursos de sua obra, a cada vez em que nela penetrar.

Lotman (1973) comenta sobre a organização fônica do texto. Ele se pronuncia sobre a significação dos sons textuais, da organização que eles realizam na obra e dos efeitos que isso causa no leitor. Através dos sons das palavras, de seus

significados sob aquele contexto e estilo específicos e das próprias idéias do leitor, a leitura é enriquecida e os caminhos se abrem.

Esses caminhos só são abertos, como já citamos, pelo efeito de sentido que a obra cria no leitor. A obra artística, seja ela literária ou gráfica, cria e mantém um estado diferenciado em seus contempladores:

> Toute oeuvre d'art a pour condition de créer un *état* ou de supposer un *état*. Elle n'a de sens et d'existence que comme création, transmission, développement, moyen ou fin d'un état. (Valéry, 1973b: 963)

Faz parte do campo artístico *criar* ou *supor* um efeito naquele que a observa. Uma obra artística só tem sentido se transmite uma idéia e dá a possibilidade de criação sobre ela e é através do trabalho de reflexão sobre ela que novos caminhos são abertos.

Valéry (1973b : 987) diz que « L'écrivain véritable est un homme qui ne trouve pas ses mots. Alors il les cherche. Et en les cherchant il trouve mieux. » Sendo assim, o escritor está sempre em busca do termo exato, do vocábulo "puro" para expressar tudo o que precisa e da maneira mais real possível. No entanto, esse trabalho é árduo e nem sempre o escritor encontra o que deseja, tornando o trabalho da busca mais importante que o trabalho final – o texto – em si.

Através da busca de termos exatos e de expressar suas idéias e sentimentos ao leitor, o escritor realiza seu trabalho de acordo com a maneira como ele quer que o conteúdo de sua obra seja acessado. Para tanto, quanto mais criativo e surpreendente for o estilo de um autor, mais buscas ele terá que realizar para ter seu texto acessado exatamente como deseja pelo seu leitor. Assim como um leitor terá maior ou menor dificuldade para acessar o conteúdo e as estruturas de um determinado texto quanto mais ou menos complexo for seu estilo.

A propósito dessa questão da busca pelo estilo, Maiakóvski[1] afirma:

> A inovação é indispensável a uma obra poética. O material das palavras, as combinações achadas pelo poeta, devem ser reelaboradas. [...] É a quantidade e a qualidade do material novo que condicionarão as possibilidades da mistura.
> A inovação [...] não pressupõe que se enunciem permanentemente verdades inéditas. (1977: 23)

Deve haver inovação na obra poética, ou seja, o escritor (no caso, o poeta) deve reelaborar o que encontra e a mistura que disso resultar dependerá da qualidade e da quantidade do que o escritor utilizou.

Interessante pensar em *qualidade* e em *quantidade* na inovação. A nosso ver, não é apenas a qualidade e a quantidade de vocábulos inovadores que darão "a possibilidade de mistura", mas também o conhecimento de mundo e as ideias que o autor e seus leitores tem sobre o produto (o texto).

Maiakóvski (1977) observa que não há, necessariamente, criação de *verdades inéditas* com a inovação textual. Um texto pode ser inovador sob um tema já enunciado e trabalhado antes dele. A inovação dependerá, nesse caso, da forma como o texto é trabalhado em suas estruturas físicas e não em seu plano ideológico. Ou seja, o trabalho com os vocábulos e as frases no suporte, criando um ritmo nunca antes conhecido é o que despertará a inovação. Depende do poeta – do escritor – realizar combinações inovadoras que gerarão uma forma e um ritmo inovadores.

Para Valéry, os sentimentos não contam tanto quanto a aparência do texto. Sua meta é muito semelhante à de Mallarmé: ter o texto pelo texto, ou seja, que o texto não traga reflexões tão profundas quanto ao seu conteúdo lingüístico, mas sim quanto à sua forma.

[1] Conhecido como o maior poeta do futurismo.

> Pour rendre le vers incontestable, lumineux de structure, chargé de sens et parfaitement net – il est contraint de forcer l'inversion, de ruser avec la syntaxe, et surtout avec l'habitude syntaxique, de rendre minimum le lourd appareil a très court rayon des propositions, de généraliser certaines formes. (1973b : 1083)

Vemos, então, que o jogo com a sintaxe e a formação de versos e estrofes (ou de frases e parágrafos, no caso da prosa) vai auxiliar – e será mesmo essencial – na formação dessa nova literatura.

"L'histoire prouve que le discours en vers (comme le refrain, le chant) fut initialement le seul discours possible de l'art verbal." diz Lotman (1973 : 149). Mas por que o verso (característico da poesia) teria sido, no início, "o único discurso possível da arte verbal"?

Visto que os versos – a poesia em si – liga-se mais facilmente ao oral pelas características que carregam em geral (estruturas menores e menos complexas que a prosa, entre outras), para memorizar certas formas e textos, como hinos, histórias populares, etc. o homem usava a versificação e o canto para se lembrar mais facilmente do que lhe era importante. Mesmo porque, através de um texto versificado ou cantado, o ritmo é facilmente perceptível e bem demarcado e, assim, mais fácil de ser memorizado e, por consequência, de se memorizar o conteúdo ao qual esse ritmo faz parte.

Se pensarmos um pouco na história da poesia e no desenvolvimento da prosa, podemos chegar às constatações de Claudel (1963) e Dahlet (2006b):

> Il y a eu en France deux périodes de poésie classique. La première, qui comprend le XVII siècle ; la seconde, qui va de Leconte de Lisle à Mallarmé [...] » (CLAUDEL, 1963 : 21)

> [...] já na véspera do século XX, a poesia se desloca para o visual, para a materialidade de sua inscrição na página, ao passo que, mais tarde, foi a vez do romance de visar a uma escritura feita para ser ouvida. (DAHLET, 2006b : 302)

Nota-se que Claudel (1963) coloca Mallarmé como aquele que primeiro rompe com o período da poesia clássica. De fato, Mallarmé e outros poetas inovadores como Apollinaire – com sua obra *Caligrammes*, por exemplo – fizeram com que a poesia "se deslocasse para o visual", como afirma Dahlet (2006b). Ou seja, o modo como o poema será visto e lido e o suporte no qual ele é inserido são itens muito importantes a serem levados em conta pelos autores no momento da confecção de seus textos.

É a linguagem que fala por si mesma no suporte em que é colocada:

> [...] pour lui [Mallarmé], [...] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur [...] toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture [...] Valéry [...] accentua la nature linguistique et comme « hasardeuse » de son activité, et revendiqua tout au long de ses livres en prose en faveur de la condition essentiellement verbale de la littérature, en face de laquelle tout recours à l'intériorité de l'écrivain lui parassait pure superstition. (Barthes, 1984 : 62-63)

O que Mallarmé busca é a clareza pura do verso em sua estrutura e forma, ou seja, o visual da escrita e as palavras utilizadas em situação exata são tão importantes quanto o conteúdo cognitivo de seu texto.

Com Baudelaire e seus *Petits poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris* (1869), os chamados "poemas em prosa" ganham destaque causando uma revolução na literatura, já que até aquele momento não era comum que poemas possuíssem características da prosa, mas eram compostos por estrofes e versos bem demarcados e, em geral, por rimas, assonâncias e aliterações. Os "poemas em prosa" foram inovadores pois, , pois cada verso se parece com um parágrafo, devido ao seu tamanho e à organização de cada um deles, como se o poema fosse uma história ou um caso que é contado (ver *Anexo 3*). O que mantém esses "poemas" sob o gênero da poesia, são as características rítmicas e sonoras dos mesmos.

Em *Anexo 3*, notamos que não há rimas entre um verso e outro do poema, mas, sim, dentro dos versos em si. As *rimas*, na verdade, são repetições de tons, que demonstram uma certa monotonia no poema. Os versos tem a estrutura de frases, pela sua pontuação e dimensão. Por exemplo, no primeiro verso – « La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux. » –, vemos vírgulas separando estruturas sintáticas próprias da frase, como a oração subordinativa comparativa « comme elle aussi », que seria próprio da prosa e não da poesia (por se tratar de uma estrutura mais complexa). Os vocábulos “sentit”, “réjouie”, “joli”, “fragile”, “petite” et “aussi” rimam entre si através do som [i], de curta dimensão, como se a velha chegasse timidamente à criança. Também temos rimas entre “vieille”, “faisait”, “fête”, “plaire”, “être” e “elle”, onde o som [E] é repetido diversas vezes, dando um tom irônico ao texto, como se a situação da velha ir até a criança fosse gritantemente escandalosa.

Assim como Baudelaire, Claudel também foi inovador. Queria unir o físico e o metafísico à estética e queria uma poética que não fosse mais feita de poemas com modelos clássicos, mas com textos (prosa).

É preciso olhar para o objeto poético (poesia ou prosa):

> La Poésie se forme ou se communique dans l’abandon le plus pur ou dans l’attente la plus profonde : si on la prend pour objet d’étude, c‘est par là qu’il faut regarder : c’est dans l’être, et fort peu dans ses environs. (Valéry, 1957 : 1290)

Valéry (1957) diz que se deve olhar para a poesia e não ao seu redor, quer dizer, é preciso lançar-se sobre o objeto em si, sobre o que temos de físico e real sob nossos olhos e não contorná-lo, criando hipóteses embasadas no que não vemos claramente, mas em teorias pré-concebidas, por exemplo.

Podemos tomar a “Poesia” de Valéry (1957) como os textos literários em geral (como o conceito de “poeticidade”). De fato, devemos nos ater ao texto em si, ao que ele expressa em suas palavras bem descritas e delineadas.

Com relação aos vocábulos na poesia e na literatura em geral, Bakhtin (1990: 45) diz que “[...] o poeta toma a palavra já estetizada, mas interpreta o elemento estético como pertencente à essência da própria palavra e assim transforma-a numa grandeza mística e metafísica.”

É interessante pensar na palavra como uma “grandeza mística e metafísica”. Bakhtin (1990) quer justamente nos mostrar o poder que simples vocábulos adquirem quando são introduzidos em uma obra literária. A palavra ganha poder encantatório-poético e muitas vezes não totalmente apreensível pelo leitor.

Sobre a poesia, Mallarmé (1945: 381), anuncia: “La Poésie, proche l’idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d’infériorité.”

Para Mallarmé (1945), a poesia é música, ou seja, seus elementos estão interligados e configuram um todo harmonioso, quer dizer, agradável aos ouvidos. Todo poema deve ser lido em voz alta, pois está extremamente ligado ao oral.

Esse conceito da poesia ser música já havia sido explorado por Verlaine em sua “Art Poétique” – ver *Anexo 4* – onde o poeta diz que a música deve vir antes de tudo.

A música traz ritmo, característica também encontrável no oral e em qualquer discurso (seja ele oral ou escrito). Assim como as notas musicais devem estar unidas em certa ordem para que ouçamos uma determinada melodia e seu ritmo, assim também ocorre com os discursos em geral: é preciso que os sintagmas e frases estejam unidos em uma determinada ordem a fim de que compreendamos

seus significados e percebamos seu ritmo. No próximo capítulo trataremos mais atentamente o ritmo e seu comportamento.

Com tudo o que foi dito sobre a poesia até aqui, podemos perceber que muitas de suas características foram utilizadas e adequadas à prosa. No entanto, existe certo distanciamento entre ambas. Dessons (1998) já anunciava a dualidade entre poesia e prosa desde os estudos sobre poética de Aristóteles: “[...] la poétique d’Aristote installe, pour toute la tradition occidentale, la dualité de la prose et de la poésie.” (DESSONS, 1998 : 58)

Mesmo havendo essa dualidade, ou seja, ainda que haja diferenças entre a prosa e a poesia (especialmente no que diz respeito à forma de composição desses gêneros), Mallarmé (1945) afirma que existe prosa em todo verso e, de fato, se pensarmos que a prosa é feita de frases sintaticamente construídas para transmitir um conteúdo, uma idéia e/ ou um sentimento ao seu leitor, na poesia há muito de prosa, pois os versos, apesar de terem uma dimensão menor – no que diz respeito ao aspecto formal – que as frases, também transmitem mensagens como a prosa. Assim como podemos dizer que na prosa existe muito da poesia, visto que nela há maneiras de se trabalhar o ritmo e o texto artístico como o que se passa na poesia. É a chamada *prosa poética* ou prosa literária. É aquela que carrega características artísticas que pensadores, como Aristóteles, acreditavam serem específicas da poesia, como o ritmo e o jogo com o som e imagens das palavras, por exemplo.

Com o advento do verso livre – aquele onde não há métrica definida –, se podia pensar que a poesia estava perdendo suas características próprias (o verso é conhecido como caracterizador da poesia) e que estava tornando-se prosa. A propósito dessa questão, Lotman (1973: 160) diz:

> [...] la frontière qui existe entre un tel vers libre et la prose doit être nettement distinguée, et c'est précisément la raison pour laquelle le vers libre exige une construction graphique particulière pour être compris en tant que forme du discours versifié.

Essa construção gráfica particular da qual fala Lotman, está intimamente ligada não apenas à sintaxe métrica, própria do verso, mas também ao ritmo. Quando pronunciado (ainda que com uma leitura silenciosa), percebe-se que o verso livre possui um ritmo próprio da poesia. Ritmo esse condicionado pela forma. Quando lemos um verso livre não pensamos estar lendo uma frase, por exemplo. Sabemos tratar-se de um verso pela maneira como ele é trabalho rítmica e sintaticamente e também pela sua colocação no suporte que é visto pelo leitor.

A propósito dessas transformações que ocorrem na escrita quando ela se torna literária, Meschonnic (1988: 18) diz:

> La littérature, en particulièrment la poésie, a été la matière de transformations telles dans ce qu'on a fait dire au langage que le rapport du visuel à l'oral en a été transformé modifiant chacun des termes mêmes. Le signe a éclaté, et est devenu rythme.
> La pensée du langage aussi a été radicalement changée. Les pratiques du visible ont inventé une historicité nouvelle.

Meschonnic diz que a literatura, especialmente a poesia, transformou a ligação entre o visual e o oral, onde o signo tornou-se ritmo. Quando Meschonnic afirma que o signo tornou-se ritmo isso quer dizer que não há mais apenas uma imagem e um conceito linguístico, mas toda a maneira e forma como ele é representado e utilizado é importante e considerada. Modificando-se a visão da linguagem, a maneira do fazer poético-literário também muda. E a visão é realizada por um sujeito, que traz sua individualidade e visões próprias sob o signo, consagrando-lhe um ritmo bem demarcado e específico. Ele afirma que o pensamento da linguagem se modificou com a transformação que a poeticidade lhe proporcionou. De fato, nota-se que a imagem e a maneira de lidar com o signo (aqui

sob o conceito de Saussure) transformou-se ao longo dos anos de acordo com o desenvolvimento da literatura e das formas de se trabalhar com os textos.

Conclusão

A poesia e a prosa possuem diferentes estruturas e formas de lidar com a literatura. No entanto, a poesia teve (e ainda tem) grande influência sobre a prosa, especialmente pelo fato de ser precursora no que diz respeito aos estudos de prosódia e ritmo.

Com o passar dos anos, os poemas ganharam uma dimensão mais próxima da prosa através da inclusão do verso livre e de uma nova forma de trabalho com a sintaxe e o ritmo na poesia por poetas, sobretudo do século XIX.

A prosa passou a ser considerada como escrita artística na medida em que absorvia poeticidade, ou seja, na medida em que o trabalho com a sintaxe, o ritmo e as estruturas textuais em geral foram sendo desenvolvidos cuidadosamente e, a partir do século XIX, de forma ainda mais inovadora, até a chegada do século XX, onde uma grande liberdade de expressão e de construção tomou conta dos escritores e de suas obras.

Capítulo 2 – O ritmo – espaço e linguagem

Ritmo e escrita

A linguagem é algo que funciona naturalmente, isto é, é algo inato, pois ela faz parte de nós, assim como o ritmo. Se o ritmo faz parte da linguagem, ele também possui um funcionamento instantâneo e próprio do indivíduo e da linguagem ao qual ele pertence. Apesar de haver regras estruturais que organizam formalmente cada uma das línguas (pois do contrário os homens não conseguiriam se comunicar uns com os outros) e apesar de haver ritmos, acentuação e prosódia específicos no discurso de uma dada língua, cada indivíduo tem um ritmo próprio, pois do ato comunicacional também fazem parte o tom de voz e a gestualidade do oral que repercutem na escrita.

Deixamos claro que os tópicos mencionados acima que tentaremos abranger são todos referentes ao domínio da língua escrita, mais precisamente ao campo literário.

Meschonnic diz que « L'écriture est empirique. C'est un artisanat. » (MESCHONNIC, 1982: 58). Com a escrita testamos, criamos, fazemos bricolagem, pinturas, retratos, etc., tudo através de textos a serem lidos. O intrigante nisso não é a capacidade da escrita em apresentar maneiras de se trabalhar e se representar a língua, mas o fato delas serem tão diferentes e complexas.

Benveniste (1966) diz de onde partiram as primeiras observações sobre o ritmo:

> [...] L'homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l'idée de rythme, et cette découverte primordiale est inscrite dans le therme même. (1966 : 327)

Assim, a partir da observação da natureza, o homem pôde desenvolver seu conceito de ritmo, ampliando-o para a escrita, especialmente para a área da poesia.

Várias são as concepções de ritmo, como dissemos. A fim de observarmos a evolução da concepção da definição do ritmo, abaixo apresentamos um quadro com um resumo explicativo do que alguns de nossos teóricos e escritores aqui citados – Valéry (1974), Maiakóvski (1977), Benveniste (1966) e Zumthor (1975) – pensam sobre esse conceito:

Concepções de ritmo por teórico/ escritor

Teórico/ escritor	Concepções de ritmo
Valéry (1974)	- o ritmo está ligado à música (que fixa nela as mudanças em um poema); - o ritmo deve ter o mesmo valor que o som e o sentido de um poema.
Maiakóvski (1977)	- o ritmo está no poeta em si e parte dele; - o ritmo não faz parte da forma, mas dos sons, do movimento do texto, como se ele não fosse tangível ou bem visível; - o ritmo é coordenador dos sons e movimentos do texto artístico.
Benveniste (1966)	- o ritmo é a organização do que está em movimento; é um arranjo não-fixo.
Zumthor (1975)	- o ritmo é dinâmico, é movimento apreensível.
Bakhtin (1990)	- o ritmo faz parte da forma estrutural (da aspiração e da tensão interior ao texto) e da forma composicional (da ordenação do material sonoro do texto).
Meschonnic (1982)	- o ritmo é uma organização do discurso; é inseparável do sentido do discurso, sendo seu organizador.

É interessante notarmos, a partir desse quadro, que as concepções de ritmo são muito diversas, devido ao fato dele ser de difícil apreensão pelo leitor. É difícil explicar o ritmo de um texto. Sabemos que ele está lá, que ele existe, mas explicar como organiza o texto é complexo.

Notamos que cada teórico/ escritor possui uma concepção diferente de ritmo, cada um deles dentro de sua área específica: Valéry, por ser poeta e também pelas concepções de sua época, defende o ritmo como pertencente à poesia; Maiakóvski, escritor futurista (valorizava a velocidade e o movimento na inovação artística), defende o ritmo como coordenador dos movimentos do texto, mas não o considera uma forma; Benveniste, linguista, trata o ritmo como organizador do movimento textual e como uma forma apreensível; Zumthor, lingüista, possui uma concepção parecida com a de Benveniste, enfatizando o dinamismo do ritmo; Bakhtin, lingüista, diz que o ritmo é possuidor de duas formas, ambas complementares.

Para Benveniste, o ritmo é o movimento não-fixo, ou seja, não pode ser medido. Benveniste trouxe uma novidade para o ritmo: considerá-lo intrínseco à linguagem. Meschonnic desenvolverá esse tópico em sua *Crítica do ritmo*.

Meschonnic combate a concepção métrica do ritmo, dizendo que, como parte da linguagem, ele é plural e não há apenas um ritmo, mas diversos.

Chacon (1998) explica que para Meschonnic o ritmo é fluxo e estruturação sistemática, ou seja, ele é passível de análise e estrutura os textos aos quais pertence. Através do fluxo das partes textuais, percebem-se os elementos que dão o tom do ritmo discursivo. O ritmo não é mais forma, como era dito outrora com Benveniste, mas sim um organizador do discurso. No discurso, não há ritmo fixo e acabado. A maneira como os fragmentos descontínuos se organizam, é o que

Meschonnic chama de ritmo. O ritmo constrói sua própria atividade organizadora multidimensional.

Chacon (1998: 21) acrescenta que “[...] toda unidade rítmica é, ao mesmo tempo, um grupo sonoro e um grupo de sentido.” Assim, o fluxo sonoro e organizador das unidades discursivas possui ritmos próprios que, ao se unirem no texto, dão o sentido do mesmo.

Ao ritmo e à sua fragmentação está ligado o sujeito, organizador do discurso. Daí vem a subjetividade da qual fala Meschonnic: o sujeito mostra sua individualidade e subjetividade através da enunciação de seu discurso e, sendo não-regular, o ritmo não é fixo, mas fluido, e sempre diferente. O sujeito é a consciência e a essência do texto, pois, sem ele, não há ritmo. Não há ritmo isolado da enunciação e de suas instâncias: espaço, tempo e sujeito.

Dessons e Meschonnic (1998) mencionam que o estudo do ritmo em textos literários passou por preconceitos por muito tempo:

> [...] quatre préjugés ont longtemps pesé sur les études de rythme en général et dans les textes littéraires en particulier : le rythme d’un texte serait une réalité accessoire, donc facultative ; le rythme serait exclusivement réservé à la poésie ; le rythme serait arbitraire, il reposerait sur la seule appréciation personnelle du lecteur ; le rythme, enfin, serait une réalité purement formelle, qui n’apprend rien sur la signification d’un texte. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 3)

Segundo os autores, o ritmo é elemento essencial ao texto (e não facultativo ou acessório), pertence à qualquer campo literário – prosa e poesia – (e não apenas à poesia), é específico (e não arbitrário) e é uma forma ligada à significação do texto. O ritmo não é puramente formal, mas ligado também à significação textual. De fato, o ritmo é formador do texto no sentido restrito da palavra: ele lhe dá forma.

Com relação à última parte do parágrafo acima (a relação entre ritmo e significado do conteúdo textual), Valéry afirma que « C’est un préjugé très

remarquable que de croire le *sens* du discours être plus élevé en dignité que le *son* et que le *rythme*. (VALÉRY, 1973b : 1107) Podemos perceber, portanto, que o sentido de uma obra está intimamente ligado ao seu ritmo e que devemos dar tanta importância a um quanto a outro.

Assim, o ritmo é intimamente ligado à forma e à significação do texto:

> Le rythme risque deux dangers : soit être décomposé comme un objet, une forme à côté du sens, dont il est réputé refaire ce qu'il a dit : redondance, expressivité ; soit être compris en termes psychologiques qui l'escamotent jusqu'à y voir un ineffable, absorbé dans le sens, ou l'émotion. Les deux aspects, aussi coutumiers, l'un que l'autre, du dualisme, et du signe. La seule manière de parer est de situer la question du rythme dans l'interaction de la théorie et de la pratique comme deux activités solidaires historiquement. (Meschonnic, 1982 : 55)

O ritmo deve ser considerado em uma interação entre a teoria e a prática, a fim de que não seja considerado apenas forma e nem apenas sensação ou emoção. É preciso que ele seja enxergado como matéria complexa do texto. Essa complexidade diz respeito às suas duas instâncias : formal (estrutural) e significante (o sentido apreendido pelo leitor).

Meschonnic (1982) não coloca o ritmo em nenhuma categoria (significação, sintaxe, etc.), mas o considera como possuidor de uma matéria e produtor de um sentido.

O ritmo não pode ser considerado uma verdade específica dos poetas:

> On ne va pas chercher la vérité sur la poésie, sur le rythme, chez les poètes, comme la vérité scientifique dans le consensus des savants. [...] Les poètes n'ont pas nécessairement d'intelligence ou de compétence privilégiée de la théorie du rythme ou du langage. (Meschonnic, 1982 : 57)

De fato, os poetas talvez não possam explicar o ritmo plenamente, visto que seu funcionamento é muito mais complexo que aquele que conhecemos no nível dos poemas. O ritmo é ligado à linguagem, à representação e ao uso dela pelo homem. O ritmo está em todo lugar, é ele quem rege as instâncias comunicacionais oral e escrita. Desenvolveremos isso mais adiante.

Subjetiva, a prosa é um discurso onde o ritmo é constitutivo:

> Les proses littéraires sont des discours subjectifs. Le rythme linguistique, qui est toujours rythme d'un discours, y devient un élément parmi d'autres valeurs de signifiance, de la grande unité à la petite. (Meschonnic, 1982 : 515)

O que seria essa *subjetividade* da qual fala Meschonnic? Seria a interação do sujeito com o discurso, ou seja, sua inserção no mesmo. A prosa, assim como todos os discursos, precisa da interação do sujeito para existir. O ritmo do sujeito impulsiona o discurso, dando-lhe mais do que forma e sentido, ou seja, o ritmo constitui a subjetividade estrutural e sentido textual.

O ritmo é

> [...] le marquage de la subjectivité, son système, l'histoire d'un sujet à travers son discours. Le rythme est l'intime, non le privé. Le mouvement d'énonciation. Le situé et le situant. Plus que tous les autres signifiants, il est un signifiant pour les autres signifiants. Il manifeste le sujet comme un inachevable, une fonction de l'individu, qui ne peut y être qu'entier et fragmenté. En quoi lire n'est que, banalement, accéder à la subjectivité.(Meschonnic, 1982 : 707)

O ritmo mostra a história do tema, o seu desenvolvimento no discurso, todo o movimento da enunciação. Paradoxalmente, o sujeito da enunciação está inteiro e ao mesmo tempo fragmentado na mesma, visto que nem sempre é possível captar todas as instâncias semânticas da enunciação.

Mesmo não sendo sempre possível captar todas as instâncias de uma enunciação, Benveniste (1966: 259) nos lembra que "c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet." A subjetividade, para Benveniste, é a capacidade do locutor em se colocar como sujeito, ou seja, sua capacidade em interagir com o texto/ o enunciado.

Com Benveniste, o ritmo não é mais uma subcategoria da forma, mas sim uma organização do discurso, do seu sentido, sendo assim, ele é uma organização e configuração do sujeito desse discurso e é diversificado e fluido. O ritmo

transforma o discurso e é peça fundamental no mesmo. Variável, o ritmo não é fixo, possuidor de uma única forma para Benveniste.

O sujeito, enunciador do discurso, é um ser social e político, e, através do ritmo de seu discurso dá o tom e fluxo histórico que deseja. O ritmo vai muito além do texto: está ligado a um ato social e histórico.

É importante ressaltar que entendemos por *fluxo* o movimento textual, ou seja, o desencadear do movimento rítmico do texto. O tom, por sua vez, é parte do fluxo, visto que está inserido nele e é a partir dele que o percebemos. É no ato da decodificação de um enunciado onde o leitor apreenderá seu tom, pertencente a um fluxo rítmico.

Além do ato de enunciação que dá o tom e fluxo rítmicos, a colocação do texto na página, como citamos, é um elemento muito importante a ser considerado na leitura e na análise do discurso:

> Toute page est un spectacle . [...] Une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu'est l'unité-livre. La pleine page sans un seul alinéa est un rythme spécifique, pas une absence de rythme, comme chaque prose a ses rythmes propres [...] (Meschonnic, 1982 : 303)

Cada página de um livro possui seu ritmo específico, dependendo da maneira como o texto é trabalhado no suporte. Por isso cada uma delas é um espetáculo, onde o leitor é convidado a contemplar e a participar desse show, desvendando os ritmos nelas inseridos. Cada ritmo é um nível ao qual o sujeito alcança e faz acontecer social e historicamente.

Cada nível textual é possuidor de um sentido variado, isso gerado pelo sujeito que gerou o ritmo, como reconhece Meschonnic (1982: 72):

> Le rythme dans le sens, dans le sujet, et le sujet, le sens, dans le rythme font du rythme une configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi le rythme est le signifiant majeur. Il englobe, avec l'énoncé, l'infra-notionnel, l'infra-linguistique.

O ritmo configura o enunciado e é seu significante maior. Ele é organizador dos níveis textuais semânticos e sintáticos. Juntamente com as estruturas textuais visuais (como os sinais de pontuação, por exemplo), o ritmo – parte não visual do texto, visto ser mais sensível a partir da leitura e percepção do fluxo e tom textuais – também organiza o enunciado e seu sentido.

O ritmo, segundo Meschonnic, é a crítica do sentido, considerando-se *crítica* como estudo e busca das razões do que ocorre em determinada situação. Ou seja, o sentido é questionado pelo ritmo todo tempo pois esse último quer rompê-lo. O ritmo é termo essencial para dar organização e sentido ao texto. Está inserido desde as estruturas frasais menores, como nos sinais de pontuação, até às estruturas maiores, como na organização do texto sobre a página.

Sabe-se que a forma é ligada à poesia, no entanto defenderemos no quarto capítulo desse trabalho que um texto em prosa também pode ser possuidor de uma forma própria, sendo recebido pelo leitor de maneiras diversas:

> [...] l'analyse du rythme ne se confond pas avec les appréciations personnelles d'ordre psychologique ou esthétique qui en tiennent souvent lieu. Elle repose sur une technique objective, précise, démontrable, issue pour l'essentiel des principes phonétiques de la langue française, dont le premier est l'accentuation de groupe. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 5-6)

O ritmo é apreensível tecnicamente, como havíamos mencionado, e é através de um método objetivo, regido também por princípios fonéticos que se chega a ele. Sendo assim, o ritmo está ligado aos sons e à prosódia (à maneira como esses sons são pronunciados) da língua, o que o torna ainda mais complexo, visto que ele é uma espécie de característica do oral passado para o processo de escrita.

> A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie du signifié

> n'en est plus qu'une variable, selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. (Meschonnic, 1982 : 70)

Nessa citação, que praticamente resume o que vimos até aqui, Meschonnic nos mostra ao menos três características do ritmo:

1. o ritmo é mais que uma subcategoria da forma, é elevado ao nível de organizador e configurador do discurso e do sentido agregado a ele. Assim, o ritmo pode ser agregado não apenas ao sentido e à organização de um termo do discurso, mas a todo o processo.

2. o ritmo é uma organização do discurso, é uma organização e configuração do sujeito desse discurso. Como vimos acima, o ritmo transforma o discurso. É peça fundamental nele.

3. o ritmo é inseparável do sentido do discurso, organizando-o. O ritmo organiza o sentido do discurso e hierarquiza seus significados, sendo possível haver mais significados num discurso que os significados dos vocábulos utilizados.

Como o sujeito se coloca e se organiza no discurso?

> [...] le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique du discours, jusqu'ici, abandonnaient à l'extra-linguistique. Le rythme du discours ne ressortit donc pas uniquement à la phonétique, il ressortit à une théorie d'ensemble du discours. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 75)

O sujeito se organiza no discurso através do ritmo, que engloba não somente instâncias orais, mas também as corporais e sociais, que antes eram ignoradas pela linguística discursiva.

Meschonnic possui uma conceituação política dos textos e de seus ritmos, enxergando uma relação interativa social entre o discurso, o autor e o leitor. Ele afirma que « [...] tout est toujours stratégie, et pris dans un combat. Il s'agit d'indiquer

lequel, et quelle stratégie, quel enjeu sont livrés à l'occasion du rythme. » (MESCHONNIC, 1982 : 13) Assim sendo, o texto é um local de combate entre ele mesmo e o leitor (que por vezes é o próprio autor, visto que o primeiro leitor de um texto é seu escritor) e cada espaço rítmico mostra uma estratégia desse combate.

Sendo uma organização dinâmica, o ritmo é possuidor de concepções estruturais e de sensações que podem ser alteráveis de acordo com sua forma de utilização e de acordo com o sujeito e o modo como ocorre a enunciação:

> La psychologie de la forme considère les rythmes comme des organisations dynamiques. Cependant la notion de structure permet l'assimilation en un même universel binaire des deux notions de périodicité-alternance et de structure par la présupposition d'un couplage entre tension et détente, attente et surprise. Par la répétition. Le couple fondamental de la symétrie et de la dissymétrie. Ce qu'on découvre alors dans le rythme, c'est le mètre. Une égalité et une inégalite. C'est l'unité dualité de l'universel. (Dessons & Meschonnic, 1998: 51)

Através desse jogo de alteração entre noções e formas variadas, nota-se simetria e ao mesmo tempo dissimetria no discurso, sem que, no entanto, ele seja incoerente ou incompreensível. O que ocorre, é que todo discurso possui formas variadas de ser enunciado (justamente por causa do ritmo da linguagem) e dentro de um mesmo discurso os enunciados podem ser declamados de maneiras diferentes.

Como dissemos anteriormente, Meschonnic insere o ritmo sob uma visão antropológica:

> Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l'histoire individuelle. (Meschonnic, 1982 : 100)

Cada discurso possui um ritmo individual (visto que cada sujeito possui uma maneira própria de realizar sua enunciação), inconsciente (como é o funcionamento da linguagem) e que o ritmo é um elemento da história individual de cada indivíduo. Isso é fácil de compreender, pois se cada indivíduo enuncia seu discurso de uma

maneira e em um contexto e sociedade específicos, o ritmo também será específico e caracterizador desse momento.

Em um discurso qualquer, seja ele oral ou escrito, o ritmo gera movimentos enunciativos variados:

> [...] le rythme n'est pas formaliste, au sens où il n'est pas une forme vide, un ensemble schématique qu'il s'agirait de montrer ou non, selon l'humeur. Le rythme d'un texte en est l'élément fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers mouvements énonciatifs de ce texte. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 6)

Se o ritmo varia segundo a enunciação do discurso, o sentido e a construção do mesmo, é difícil dizer que há normas gramaticais que possam regê-lo. Como coloca Meschonnic (1982: 115):

> Le discours est l'enjeu des grammaires. Chaque stratégie grammaticale est un aspect du conflit entre la langue et le discours, le signe et le poème, la métaphysique et l'historicité. La poétique met à l'épreuve les théories grammaticales, comme le lien entre la métrique, la grammaire et le rythme.

Mais uma vez vemos o vocabulário de guerra de Meschonnic para designar o ritmo e sua relação com o discurso. Nesse caso, o teórico utilizou-se das palavras "estratégia" e "conflito" para dizer que "cada estratégia gramatical é um aspecto do conflito entre a língua e o discurso", por exemplo. Isso quer dizer que o discurso segue suas próprias regras, que as normas da língua, as estratégias gramaticais demonstram os conflitos existentes entre o discurso (a língua usada) e a língua (a língua descrita).

Com relação ao conflito que o ritmo pode gerar no discurso – num poema, por exemplo, que é um discurso – "Le rythme [...] ne transgresse pas les conventions du discours. Il les transforme." (MESCHONNIC, 1982: 93) Se o discurso possui certas convenções características de um certo gênero, elas não serão transgredidas pelo ritmo. Ao contrário, ele irá transformá-las, visto que ele auxilia na mudança da estrutura e do sentido do discurso.

Conclusão

Nesse capítulo vimos que o ritmo depende da estrutura e do suporte textual e que possui duas instâncias: uma formal e outra de significação (ligada ao sentido textual), complementares e inseparáveis.

Com tamanha importância na forma e no sentido do discurso, compreende-se porque o ritmo deve ser estudado e analisado cuidadosamente nos textos, especialmente nos escritos, já que o ritmo neles é mais escondido e difícil de ser explicado devido a sua ligação com a oralidade e a escrita não possuir exatamente a mesma expressão que o oral.

Capítulo 3 – A tríade: ritmo, sintaxe e pontuação

Ritmo, sintaxe e pontuação são três elementos discursivos essenciais a um texto visto que, sem eles, não há mensagem gerada. Nos parágrafos seguintes, mostraremos como esses três elementos ligam-se entre si e por que fazem parte de uma tríade, ou seja, por que essa ligação intrínseca existe.

A unidade textual

Consideramos o texto como espaço inicial – ou unidade maior de análise – pois é nele que se encontram todas as instâncias investigadas por nós: parágrafos, frases, sintaxe, pontuação e ritmo. Assim, veremos determinados aspectos sobre ele, partindo dessa grande unidade discursiva às unidades menores mencionadas acima.

O texto é uma mensagem a ser decodificada. Ele é possuidor de uma linguagem a ser analisada cuidadosamente:

> Ce qui est mis en cause, [...] par la littérature et la lecture qui s'en fortifie, c'est toute idée d'un langage naturel, innocent, transparent. Non moins que la préciosité, le naturel est le fruit d'un précis labeur qui ordonne une certaine syntaxe, un lexique déterminé, bref un ensemble d'artifices. Il n'y a pas de langage « neutre » ; point d'innocent paradis de l'écriture. Pour tout message, la littérature nous apprend à considérer avec soin, et peut-être circonspection, le système de signes qui le produit. (RICARDOU, 1971 : 28)

Da citação acima podemos apreender duas partes essenciais da literatura e de sua leitura que são, também, paradoxais: ao mesmo tempo em que a linguagem estruturadora é transparente e inocente, nada é neutro, ou seja, todas as mensagens são passíveis de decodificação e não são, à primeira vista, totalmente apreensíveis: é preciso que o leitor se disponha a penetrar o sistema de signos e o produto final do que está sob seus olhos.

Nota-se que não há linguagem neutra ou inocente: todo discurso tem uma função, um objetivo, que é mostrado pelos signos e imagens textuais. É preciso prestar atenção em cada detalhe, em cada ocorrência lexical e estrutura sintática para se apreender todo o sentido de um texto.

Dar atenção a cada detalhe significa realizar um bom trabalho de análise sobre o texto: A respeito desse "trabalho", Barthes (1970: 17-18) diz:

> Lire [...] C'est un travail [...] et la méthode de ce travail est topologique : je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irrepérable : ma tâche est de mouvoir, de translater des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à « moi » : opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par « moi » ou d'autres, mais par leur marque *systématique* : il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique ; autrement dit : que son fonctionnement. Lire [...] est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; (Barthes, 1970 : 17-18)

Barthes explora o ato da leitura desenvolvendo, entre outros pontos, a ideia de que leitor deve ser capaz de perceber como e do que é feito o sistema textual, sendo capaz de transpassá-lo. Através do sistema do texto, das marcas de sua construção, chega-se ao seu funcionamento. Assim, o leitor deve ficar atento à linguagem, encontrando o sentido do texto através das palavras e de seus sentidos e pelas suas estruturas. Ler é decodificar a linguagem e seu funcionamento.

Um texto não possui apenas uma linguagem, mas pode apresentar várias delas simultaneamente:

> Le texte appartient à *deux* (ou plusieurs) langages simultanément. En outre, non seulement les éléments du texte reçoivent une signifiance duelle (ou plurielle) mais aussi toute la structure devient porteuse d'information, dans la mesure où elle fonctionne en se projetant sur les normes d'une autre structure. (LOTMAN, 1973 : 410)

O que Lotman diz acima tem relação com o que dissemos logo no primeiro parágrafo desse capítulo: é preciso olhar o discurso de maneira global, desde seu nível maior (o texto como um todo), até seus níveis menores (do parágrafo ao menor

sinal de pontuação visível). Pode haver várias linguagens simultâneas em um texto: fluxos distintos e imagens diversificadas que dão sua forma final.

A linguagem não é apenas o que está sendo mostrado na estrutura e sintaxe textual, mas também sua relação com o sujeito, o espaço e o tempo onde está sendo enunciada. O texto é atingido pelo leitor quando este último alcança todos os níveis de linguagem possíveis – visual, sensorial ou intelectual – relacionando-se com o ritmo e estrutura de todas elas.

Além disso, o texto não pertence apenas à linguagem escrita, mas, devido ao ritmo que nele existe, a linguagem musical também se encontra nele. Como já havíamos mencionado anteriormente, a música é estrutura e flui, dando forma também à sintaxe de um texto. É ela uma das instâncias que organiza o texto e se une ao ritmo da estrutura textual visível pelo leitor.

Com sua maneira poética de falar sobre a linguística e a literatura, Barthes (1970) compara o texto com uma partitura:

> L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre). Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et symboles, analogues, par leur timbre fort, la valeur de leur discontinu, aux cuivres et aux percussions. (BARTHES, 1970 : 35-36)

Assim como numa partitura, um texto não é uma simples sucessão de vocábulos ou de imagens, mas possui uma ordem e uma organização próprias de seu gênero. Os sintagmas são decompostos durante o processo de leitura (ainda que essa decomposição não seja totalmente fragmentária, mas que cada fragmento una-se a outros para haver compreensão do que está sendo lido) e o receptor da mensagem é capaz de perceber o ritmo e o significado do que lê, a partir de sua decodificação.

> Un texte ne représente pas une simple succession de signes dans l'intervalle de deux limites externes. Une organisation interne est propre au texte, qui le transforme, au niveau syntagmatique, en tout structurel. C'est pourquoi, pour reconnaître un ensemble de phrases de la langue naturelle comme texte artistique, il convient de se convaincre qu'elles forment une structure de type secondaire au niveau de l'organisation artistique.
> Il convient de noter que le caractère structurel et la délimitation d'un texte sont liés. (Lotman, 1973 : 93-94)

A organização interna do texto faz com que do nível sintagmático parta-se ao nível global do texto. A estrutura de um texto é bem delimitada. Basta estar atento para percebê-la. Através da leitura atenta às frases e expressões textuais (que escondem uma sintaxe própria ao estilo de seu escritor) e ao tom da obra, o leitor apreende a mensagem que está em suas mãos.

A pontuação

Como dissemos anteriormente, a leitura, até meados do Renascimento (surgimento da imprensa) era dificultosa, pois não havia sinais de pontuação para facilitar a visualização da segmentação sintática. Dizemos que a leitura era *dificultosa*, pois é através da pontuação que sabemos onde há as pausas respiratórias e apreendemos de maneira mais satisfatória o ritmo de um texto, chegando mais facilmente ao seu sentido.

Catach (1994: 21) define a pontuação da seguinte maneira :

> Définition de *ponctuation* : Ensemble des signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, *intérieurs* au texte et *communs* au manuscrit et à l'imprimé ; la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique.

Interessante Catach definir a pontuação como símbolos visuais comuns ao manuscrito e à impressão. Em seus estudos – Catach (1980; 1994) – ela afirma, assim como outros estudiosos do assunto, como Serça (2008), que cada autor

possui seu estilo e que por vezes os sinais de pontuação não são suficientes para exprimir o que eles desejam.

Catach (1980 : 17) faz a seguinte classificação:

> On entend habituellement par signes de ponctuation une dizaine d'éléments graphiques surajoutés au texte : virgule, point-virgule, points (final, d'exclamation, d'interrogation, de suspension), et ce que nous appelerons signes d'énonciation (deux-points, guillemets, tirets, parenthèses, crochets).

A autora diz haver "sinais de enunciação", ou seja, sinais ligados ao processo interacional entre locutores. Todo texto é comunicacional, mas alguns sinais são considerados "de enunciação" por indicarem diretamente a interação entre os interlocutores. Os sujeitos interagem a partir do momento em que há uma mensagem enunciada por um emissor e que será passada a um receptor. Esse receptor deverá decodificar a mensagem recebida através de todos os elementos que estiverem ao seu alcance – visuais e sonoros. Em geral, os elementos visuais ligados ao campo do sonoro (os sinais de pontuação) auxiliam o receptor da mensagem a realizar uma leitura silenciosa e prazerosa, onde as pausas e o ritmo são delimitados todo tempo e o leitor acaba fazendo parte do fluxo textual.

Para Catach (1994), há três tipos de pontuação:

- a pontuação de palavra (maiúsculas, pontos de abreviação, apóstrofe);
- a pontuação sintática e comunicativa (aquela relativa aos sinais de pontuação que conhecemos: pontos final, de exclamação e interrogação, ponto e vírgula, vírgula, aspas, parênteses e reticências);
- a pontuação da colocação do texto na página ("mise en page" - MEP). Ou seja, a forma como o texto aparece na página, com os brancos ao seu redor, com as alíneas e os títulos e subtítulos.

Além de reconhecer a existência de três tipos de pontuação quanto à colocação no texto, Catach (1980: 17) diz que a pontuação exerce três tipos de funções:

> - *organisation syntaxique* : union et séparation des parties du discours à tous les niveaux (jonction et disjonction, inclusion et exclusion, dépendance et indépendance, distinction et hiérarchisation des plans du discours) ;
> - *correspondance avec l'oral* : indication des pauses, du rythme, de la ligne mélodique, de l'intonation, de ce que l'on appelle en bref le « suprasegmental » [...] ;
> - *supplément sémantique* : ce suplément peut être redondant ou non par rapport à l'information alphabétique, compléter ou suppléer les unités de première articulation, morphématiques, lexicales ou syntaxiques.

Nota-se a importância da pontuação em todas as instâncias da comunicação: no tocante à organização estrutural (sintaxe), na parte da organização oral e no que diz respeito à semântica (sentido). Na análise do *corpus* (capítulo quatro), utilizamos os conceitos de Catach (1980; 1994)

É interessante pensar, como aponta Dahlet (1998), que a classe da pontuação é composta por um grupo de símbolos ideográficos que interagem com os linguísticos. Dahlet (1990) diz que com o surgimento da imprensa e o advento da escola obrigatória a todos, era preciso regulamentar o uso da pontuação, ou seja, era preciso que todos os escritores e estudantes se utilizassem de um mesmo padrão de símbolos. Mas foi apenas no século XIX que essa padronização tornou-se verdadeiramente significativa, pois muitos leitores eram formados. Surgiu nas gramáticas explicações sobre o uso dos sinais de pontuação, mas pouco a pouco ela passou a ser utilizada de maneira inusitada por certos escritores. Inovadores notáveis com relação ao uso dos sinais de pontuação foram Appolinaire na poesia e Joyce na prosa:

> Apollinaire est le premier, au seuil du XXème siècle, à dispenser totalement de signes de ponctuation ses poèmes recueillis dans *Alcools*. Dans le dernier chapitre d'*Ulysse*, de Joyce, marque une étape d'importance dont s'est souvenue la jeune génération d'écrivains des années cinquante [...] (DAHLET, 1990: 25)

A pontuação está ligada à estrutura do texto e ao seu ritmo. Esse último, por sua vez, está ligado à sintaxe que, obviamente, está intimamente relacionada com a pontuação.

O parágrafo

O parágrafo surgiu antes dos outros sinais de pontuação pelo fato dele organizar e facilitar a interpretação textual:

> [...] o parágrafo é o primeiro sinal de pontuação que apareceu nos textos, pois a ordem tabular, isto é, a introdução de marcas divisórias da escrita que permitiam ao escriba ou ao leitor referir-se diretamente a blocos textuais sem obrigação de retomar o texto desde seu início, respondia a uma necessidade prioritária em relação à segmentação de unidades textuais menores, seja a unidade frasal ou interna à frase. (Dahlet, 2006a: 290)

Assim, o parágrafo marca o texto, auxiliando em seu processo de decodificação pelo leitor, que se acomoda mais facilmente ao ritmo e ao conteúdo lido quando este é demarcado por alíneas introdutórias de um novo assunto.

“A paragrafação, qualquer que seja o tipo de texto, não corresponde a nenhum modelo preestabelecido e apresenta unidades textuais extremamente variadas quanto à extensão e ao conteúdo.” (Dahlet, 2006b : 106) Portanto, ela não é fixo, ou seja, não dá para criar regras específicas para a paragrafação, visto que os parágrafos podem variar. Poderíamos mesmo dizer que há certas « regras » para a introdução de parágrafos e colocação da pontuação próxima às palavras, mas cada escritor possui um estilo próprio, esse último ligado também à mensagem que o emissor deseja passar.

O leitor se acomoda aos diferentes estilos de escrita e de construções textuais sem pensar conscientemente no que é necessário fazer para compreender a mensagem da obra.

Segundo Arabyan (1994:62): « [...] le passage d'un paragraphe à l'autre n'est pas seulement lié à un changement de contenu : il faut aussi que le discours « avance », chaque développement en appelant un autre. » Se o discurso não progride no que diz respeito ao ritmo ou à maneira de ser enunciado, não há porque haver parágrafos no texto. O parágrafo auxilia na construção e organização textual, mas há outros mecanismos divisores e diferenciadores dos argumentos e ações existentes em um texto. "Parágrafo" e "partes do discurso" não são a mesma coisa. O importante é que a mensagem seja compreendida pelo leitor. Sendo assim, o ritmo possui um papel importante na organização textual: por vezes, certos textos (como ocorre, geralmente, em Beckett) não possuem marcação de parágrafos, mas a maneira como eles são desenvolvidos faz com que o ritmo seja percebido e, por conseqüência, a estrutura textual e seu sentido sejam percebidos.

O espaço branco

Como citamos a alínea no tópico anterior por se tratar de um sinal gráfico que introduz o parágrafo, falaremos agora do branco no texto e na página literária.

Apenas pouco antes do meio do século XIX, a alínea teve seu emprego corrente nas narrativas em prosa. Ainda no século XV, a maior parte dos manuscritos excluía o branco e utilizava cores como vermelho, azul e verde para assinalar os espaçamentos. Ao longo dos anos, ainda no século XV, os textos da

clientela mais abonada financeiramente possuíam mais brancos, pois essa marca gráfica começou a ser considerada elegante. (Arabyan, 1994).

Antes de tratarmos do branco diferente da alínea, desejamos enfatizar o que disse Dahlet (2006b : 35) sobre esse símbolo pontuacional: “Por se tratar de um branco, [a alínea] é o sinal mais gráfico existente [...]”A alínea mantem-se no nível gráfico, do pontuacional, sem deixar de apresentar sua característica sonora: a ausência de som, visto que o silencio está no canal do sonoro.

A pontuação introduz pequenos espaços em brancos que antes não existiam, ou melhor, que existiam apenas através de uma leitura em voz alta. Com o advento da pontuação, as pausas começaram a tornar-se mais evidentes. No entanto, essas pausas são plenas de significado, ritmo e complexidade.

No caso da poesia, os brancos são exigidos pela versificação e silenciam os arredores das estrofes e dos versos:

> Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l’entrée du blanc de la page à l’intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l’inconne et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. [...] Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l’un par l’autre. [...] Un blanc n’est pas de l’espace inséré dans le temps d’un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire. (Meschonnic, 1982 : 304)

Os brancos são como paradas do enunciador, momentos para refletir (seja o receptor ou ele mesmo e que são significativos e dão ao texto a possibilidade de progressão.

Não necessariamente o branco aparece apenas como um pedaço vazio na página. Os três pontos, o branco, as frases elípticas: « [...] agi[ssent] comme une stratégie d’interlocution qui a le pouvoir de recréer l’intimité interrelationnelle de la situation interlocutive. » (LEBLANC, 1998 : 89) Logo, o branco traz aproximação entre os interlocutores, segundo essa pesquisadora. No entanto, não estamos

plenamente de acordo com essa afirmação da autora pois, por exemplo, na obra *Comment c'est* de Beckett, os brancos que permeiam cada bloco de texto não aproximam ou criam intimidade entre o leitor e o narrador, ao contrário: o leitor sente-se cada vez mais perdido.

O branco possui um ritmo específico em cada texto em que é inserido. É bom lembrar que cada autor possui uma maneira de trabalhar com o branco, como afirmam Dessons e Meschonnic (1998: 109):

> Le blanc joue [...] un rôle rythmique dans la ligne comme dans le verset. Le blanc n'est pas une absence de ponctuation. Il ne faut pas confondre ponctuation et signe de ponctuation. [...] Mais il faut aussitôt observer qu'il n'y a pas chez tous une même rythmique du blanc. Celle du *Coup de dés* de Mallarmé n'est pas celle de Claudel [...]

A função e o sentido do branco numa obra literária dependem do estilo de seu autor. O branco está ligado à espacialidade do texto, sendo que, mesmo com ausência de texto, há algo significativo ali. O branco delimita um espaço, possui um lugar próprio que só pertence a ele. Não é possível preencher o branco com qualquer sentença ou ritmo. O branco liga-se a todo conjunto da obra e/ ou da página em que está inserido naquele instante. Ele é uma ausência de voz que, no entanto, significa. Ele é apenas um espaço e não uma ausência de linguagem. Ao contrário, encontramos no branco, muitas vezes, a explicação para o discurso textual, visto que ele é possuidor de significação, quando analisado em todo contexto da obra. Ele não pode ser separado do escrito, assim como o escrito depende do ritmo do branco, para significar e se fazer entender. É a alternância entre o branco (o espaço vazio) e o negro (a escrita) e a forma dessa alternância que ditam o ritmo textual.

Frase e ritmo

Segundo Dahlet (1990 : 107) « [...] la grammaire traditionnelle [...] définit la phrase comme un énoncé délimité à son début par une majuscule et à sa fin par un point (ou tout autre signe du même paradigme) [...] ». No entanto, sabemos que a definição gramatical não é a melhor, pois ela deixa de lado as instâncias discursivas, valorizando apenas sua configuração tipográfica.

A frase pode tanto ser uma só palavra quanto pode abranger várias páginas, assim como está ligada à sintaxe e à semântica e às instâncias do discurso em geral.

Muitas são as concepções e explicações quanto ao funcionamento da frase. Benveniste (1976: 225), por exemplo:

> Le sens de la phrase est en effet l'idée qu'elle exprime ; ce sens est réalisé formellement dans la langue, par le choix, l'agencement des mots, par leur organisation syntaxique, par l'action qu'ils exercent les uns sur les autres. Tout est dominé par la condition du syntagme, par la liaison entre les éléments de l'énoncé destiné à transmettre un sens donné, dans une circonstance donnée.

O sentido da frase é dado pela organização das palavras e dos sintagmas que a formam, sejam eles isolados, mas, especialmente, quando sobrepostos uns sobre os outros, ou seja, quando se visualiza todo o conjunto.

Para Anis (1988: 123), sobre esse mesmo tema, a frase não pode ser definida por estruturas formais, mas deve ser considerada como unidade de enunciação, de escrita e de leitura:

> La phrase est un phénomène discursif, qui n'est pas exclusivement défini par des structures formelles. C'est une unité d'énonciation, unité d'écriture et de lecture. Elle est normalement matérialisée à *gauche*, par la capitale initiale – et éventuellement, plus en amont encore par le blanc consécutif ao topogramme phrastique précédent -, *à droite*, par le point.

Além de dizer que a frase deve ser considerada como uma “unidade”, Anis caracteriza a frase por sua forma, ou seja, pela sua aparência sobre o suporte, quer dizer, ele preocupa-se, sobretudo, com a questão comunicacional (frase como unidade de enunciação, escrita e leitura) e com a questão formal.

Para nós, a frase é delimitada pelo ritmo onde é inserida e não há extensão ou pontuação ideal a ela. O que a limita é a enunciação discursiva e seu jogo de interesses comunicacionais. E nem todos os elementos precisam estar presentes na frase para que compreendamos seu sentido. É isso que afirma Dahlet (2006b : 130), abaixo:

> [...] muitas vezes a frase é um composto heterogêneo constituído tanto de elementos *in praesentia* que fazem a ligação (por exemplo, elementos morfossintáticos e anafóricos) quanto de elementos *in absentia* que se ligam diretamente à memória discursiva, o que dispensa a explicação.

As palavras e frases em um texto estão bem relacionadas, em um movimento contínuo dentro de um suporte e estruturas delimitados. O leitor enxerga as estruturas textuais, ou seja, o caminho ao qual o texto quer levá-lo, para fazer uma boa leitura, ou seja, para interpretar a obra de maneira coerente. Mas mesmo sendo fixas, essas palavras e frases relacionam-se com trechos diferentes do texto. Portanto, estruturalmente elas podem ser fixas, mas semanticamente elas aliam-se a diversas partes, de maneira que o leitor deve ligá-las – ainda que em pensamento – carregando-as de sentido para compreender a ideia geral do texto, ou mesmo a ideia de um parágrafo.

Ritmo, sintaxe e pontuação: interações

Com relação à ligação da sintaxe com a pontuação e o ritmo, lembramos de Bakhtin (1990: 65):

> Todas as ligações vocabulares sintáticas, para se tornarem composicionais e realizarem a forma no objeto artístico, devem ser penetradas pela unidade do sentimento de uma atividade ligadora, atividade esta orientada sobre a unidade das ligações objetais e semânticas [...]

Um texto é permeado por unidades (semânticas e sintáticas) e as ligações entre elas dão a forma do objeto artístico, ou seja, elas colaboram para o trabalho estético, para o texto se tornar uma obra de arte (literatura). As unidades sintáticas são penetradas pelas unidades semânticas, orientadas pelo objeto com o qual lidamos (o texto e o que se quer dizer nesse texto). A relação da sintaxe e do sentido do texto está intimamente ligada com o ritmo, pois ele é organizador estrutural das unidades textuais.

Serça (2008), afirma que a pontuação está instalada no cruzamento entre o tempo e o espaço. Sendo assim, ela é facilitadora da conexão e da compreensão dessas duas instâncias do enunciado e o sujeito, através delas, coloca-se no discurso e concebe-lhe um ritmo. Afinal, não é apenas o escritor que dá marcas rítmicas à sua obra, mas o leitor também participa dela:

> [...] la poncutation [...] apparaît [...] comme une des marques formelles du rythme ; l'écrivain n'est pas seul à ponctuer son oeuvre : le musicien, le peintre ne font pas autre chose quand ils jouent avec les intervalles de son ou de silence, de forme ou de couleur, de même que le cinéaste lors du montage d'un film ou l'architecte, lorsqu'il crée la façade d'un monument ou un espace urbain. (Serça, 2008 : 24)

Através da leitura, o leitor participa do processo rítmico e mesmo que a pontuação já esteja mostrada e pronta sob seus olhos, é preciso que ele a decodifique no espaço-tempo que lhe é proposto.

Não é por coincidência que esse último tópico foi nomeado com o mesmo título do capítulo ao qual ele está inserido. Após o percurso que fizemos - o de explicar, desde o começo desse trabalho, cada uma das partes componentes de um texto que consideramos importantes para a análise de nosso *corpus* no capítulo

quatro – chegamos à relação mais importante de todas: a ligação entre as três instâncias mais importantes para nós: o ritmo, a sintaxe e a pontuação.

Valéry (1973a : 414) que diz: « La *Syntaxe* est [...] l'art de la *perspective* dans la pensée. Le principal, l'accidentel, le circonstanciel, les relations, sont ordonnées par elle, et rendues possibles par elle. » Isso quer dizer que a sintaxe, além de organizar as frases segundo a ordem e a forma estrutural da língua em questão, é uma das organizadoras do discurso (do texto como um todo), uma das bases do mesmo, pois ela dá a perspectiva do que se passa ao leitor, através da percepção por ele da estrutura textual.

A sintaxe e a pontuação ordenam o discurso, a fim de que ele seja melhor compreendido e eficaz no que diz respeito à transmissão de sentido da mensagem. No entanto, sintaxe e pontuação não bastam para dar a interpretação de um texto (Possenti, 1993). A compreensão do texto depende também da compreensão de mundo e da sintaxe e da pontuação interligadas entre si. Um elemento só se completa com o outro.

Assim como a pontuação, a sintaxe tem a função de segmentar o discurso, a fim de que ele seja melhor compreendido e eficaz no que diz respeito à transmissão de sua mensagem (Grobet, 1998).

A sintaxe pode permitir ao leitor de refazer a pontuação, de percebê-la ao longo de sua leitura, visto que a pontuação possui, ela mesma, uma função sintática. A sintaxe demonstra a estrutura que o texto possui e a partir dela e do seu trabalho com o ritmo chegamos ao sentido do texto. É um pouco do que acontece em *Comment c'est* e exploraremos isso mais a fundo no capítulo quatro.

Para mostrar a interligação completa entre os três principais elementos desse capítulo, citamos Dahlet (2006a : 308):

> [...] lembrando que a pontuação tem como função primeira a de auxiliar a leitura pela legibilidade otimal, o leitor de um texto sem sinais retrograde, por assim dizer, a um estado de explorador ou de principiante, já que entra num espaço tornado desconhecido, não podendo mais apoiar-se sobre seus reflexos, transmitidos pela pontuação, de decomposição/ hierarquização dos segmentos sintático-semânticos. Enquanto isso, no intuito de suprir a falta de pontuação, o leitor é levado a se concentrar, muito mais que em textos com pontuação, nos elementos que componham a significância, isto é, "a Voz em ação": ritmo, acentos, timbres (Valéry) e, ainda, movimento (Meschonnic).

Nesse trecho, Dahlet cita a pontuação, a hierarquização dos elementos sintático-semânticos e o ritmo, como constituintes essenciais em uma obra e interligados entre si. Quando algum desses elementos falta, é preciso recorrer aos que estão mais próximos e mais visíveis. Por exemplo, se existe falta de pontuação no texto, a sintaxe também será um tanto quanto abalada, mas é possível recorrer ao ritmo e a outros elementos textuais para se alcançar o sentido do discurso.

Conclusão

Percebemos que existe uma ligação íntima entre a sintaxe, o ritmo e a pontuação em um discurso (mais precisamente em um texto, pois os três elementos estão interligados linguisticamente).

Há vários movimentos que o leitor pode realizar dentro do texto, de acordo com o estilo e sentido do que se está sendo composto e/ ou lido. É possível recorrer primeiramente à pontuação e logo em seguida à sintaxe e ao ritmo ao mesmo tempo, ou é possível fazer um caminho totalmente diferente, mas sempre levando em conta que os três elementos interligam-se e estão condicionados ao suporte ao qual fazem parte.

Capítulo 4 – A organização “pontuação/ ritmo/ sintaxe” em Samuel Beckett

Romance e modernidade

Nos textos de Beckett, a maneira como as vozes se entrelaçam e se misturam, traz efeitos diretos sobre a sintaxe e o ritmo dos textos. Dizemos que vozes *se entrelaçam* nos textos de Beckett, pois esse autor, diferentemente dos escritores tradicionais, não trabalha com as categorias de narrador e personagem bem demarcadas. Beckett é inovador em suas obras pela composição sintática e, consequentemente, rítmica de seus textos.

Beckett foi considerado pertencente ao *Nouveau Roman* francês, pela modernidade de seus textos. No entanto, o escritor dizia não se enquadrar a nenhum rótulo.

Mas o que seria um romance moderno? Devemos considerar como moderno o trabalho inovador com a linguagem (com a sintaxe, a pontuação e o ritmo)?

Antes do surgimento do romance moderno, entre o fim do século XIX e o começo do XX, o sujeito falante perdeu controle sobre o mundo e sobre si mesmo, pois se percebeu que a linguagem não é fidedigna, ou seja, a linguagem representa pontos de fuga, armadilhas. Assim, os escritores começaram a se utilizar dessa constatação em suas obras, fazendo com que outro público de leitor fosse formado: não havia mais espaço para os romances burgueses “água-com-açúcar” e fáceis de serem lidos, mas, agora, os romances eram contestadores e desafiadores para o leitor que os quisesse percorrer até o fim. Como disse Sarraute em sua obra *L’ère*

de soupçon (1964: 63): “[...] le lecteur, aujourd’hui, se méfie de ce que lui propose l’imagination de l’auteur.”

Cada autor possui um próprio estilo e, assim, “a invenção de uma nova gramática da narrativa – própria da literatura, ou seja, onde no processo de criação tudo é possível – própria e singular, se impôs como necessidade a qualquer dos grandes prosadores modernos.” (Andrade, 2001: 51) Nessa “nova gramática”, segundo Andrade, o que rege a sintaxe e a pontuação das frases, bem como a criação e estruturação dos parágrafos, é o ritmo do texto. É através dele que acessamos as camadas textuais mais profundas.

Vejamos, então, as camadas mais profundas em Samuel Beckett.

O ritmo de Samuel Beckett

Andrade (2001) é uma de nossas bases sobre Beckett nesse trabalho. O autor afirma que:

> As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a este paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas. (2001: 31)

As obras de Beckett (ao menos as três obras escolhidas por nós para serem analisadas), mostram um pouco disso que Andrade nos apresenta: um sujeito que aparenta não ter capacidade mental suficiente para raciocinar e que deve elaborar um significado para o que o rodeia – para seu mundo – mas ao mesmo tempo não concorda com esse mundo. Isso mostra a insuficiência da linguagem – pois ela já não pode explicar tudo sozinha, precisa a interação do leitor – e das estruturas

gramaticais já existentes para os textos e seus personagens modernos (ou seja, longe das instâncias tradicionais de tempo, espaço e sujeito bem delimitado).

No entanto, não é preciso que haja um personagem ou estrutura tradicionais para que o leitor apreenda o sentido do texto e sinta-se interessado por ele:

> [...] l'histoire doit offrir suffisamment de connu pour être compréhensible et suffisamment d'inconnu pour être intéressante ; elle doit être sufisamment fermée pour présenter un minimum de cohésion et sufisamment ouverte pour qu'une cohérence inédite puisse s'y développer. (Arabyan, 1994 : 16)

O texto, especialmente o texto moderno, deve ter características que demonstrem coesão – afim de que o leitor possa apreender seu sentido – mas, paradoxalmente, deve também ser aberto o suficiente para que leituras inéditas surjam, a partir de novas leituras de novos leitores.

Andrade (2001) traduziu trechos de uma carta de 7 de julho de 1937 que Beckett endereçou à Axel Kaun[2], onde vemos o desejo do escritor em possuir uma nova forma de escrita: uma escrita que negue a si mesma, mas que ao mesmo tempo, se expresse por si mesma:

> "Tomara chegue o tempo [...] em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está por trás seja isto alguma coisa ou nada comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje." (2006)

O que seria uma linguagem mal empregada? Ora, seria aquele que desse espaço para o leitor, e tão grande seria esse espaço, que o indivíduo se perderia como em um buraco ou túneis intermináveis que não levam a lugar nenhum.

Na obra de Beckett, a gramática e o enredo são desmontados, a fim de que, através da fragmentação, as individuações do sujeito e da própria linguagem sejam enxergadas e unidas em um só ritmo. Inúmeras são as frases que encontramos sem

[2] Colega ensaísta de Beckett com quem o autor trocou muitas correspondências.

sujeito, verbo ou predicado. A língua, assim como os personagens de Beckett, é "agonizante, incapaz de se comunicar" (Andrade, 2001: 36)

Não apenas o enredo e a gramática são diferenciados em Beckett – como dissemos, nele não há necessariamente frases ou pontuação, mas sim segmentação gráfica em períodos não-tradicionais –, mas, também, as categorias de tempo, espaço e personagem. Por exemplo, não podemos dizer que em suas obras há personagens, mas, sim, vozes enunciadoras. Se não há narrador ou personagens, não há ação, pois, segundo Genette (1983), baseado nos princípios aristotélicos, o personagem é o suporte da ação. Se não há suporte, não há ação que se solidifique.

Ainda que não haja personagens, espaço ou tempo bem definidos, Beckett, por vezes, inicia suas obras com uma certa explicação do que se passará no enredo. Por exemplo, em *Comment c'est*, a voz enunciadora tem a intenção de explicar o enredo da trama, mas sem nenhuma pontuação, o que torna o texto difícil de ser apreendido: "comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends" (1961: 9). É como se Beckett estivesse brincando com o leitor e querendo nos mostrar a incapacidade da escrita em expressar tudo o que desejamos. Ao mesmo tempo em que ele mostra essa incapacidade da escrita, ele é derrisório: a escrita é capaz de tudo expressar, mesmo quando aparentemente não está expressando nada. A falta de sinais de pontuação e de maiúsculas não é impedimento para que o leitor decodifique a mensagem do texto e participe da obra, pois seu conhecimento de mundo permite que ele apreenda o sentido do período descrito.

A incapacidade da escrita em expressar o mundo em Beckett não está apenas em seu jogo sintático e no apagamento das categorias de tempo, espaço e

personagem, mas está, também, em seu modo de narrar. A maneira de representar de Beckett distancia-se da maneira tradicional, pois, nessa última, a busca literária estava na representação verossimilhante do mundo. Com os autores modernos, a partir do fim do século XIX, o interesse da literatura passou a ser, sobretudo, a própria escrita e o questionamento sobre ela mesma e o que tradicionalmente ela representava.

Em Beckett, seu discurso possui uma dinâmica que pede que ele seja tratado por diferentes dimensões. Os textos literários de Beckett possuem dimensões variadas que veremos nas análises posteriores.

A seguir, tratamos de cada uma das obras de nosso *corpus*, analisando-as sob o ponto de vista da forma rítmico-pontuacional baseada nas teorias propostas nos capítulos anteriores.

Nesse trabalho analítico, diferenciamos a pontuação de texto (mais precisamente a alínea e a linha em branco, seja ela dupla ou tripla) e a pontuação de frase (sobretudo o ponto, a vírgula e a interrogação).[3]

Quanto à análise da pontuação de texto, nós a fazemos sob três aspectos:

1- A pontuação de texto com relação às obras de nosso *corpus* como um todo.

2- A pontuação de texto analisada de bloco a bloco textual, enfatizando-se a progressão temática entre eles. Analisamos se os temas em cada bloco são diferentes ou os mesmos. (Isso especialmente em *Compagnie*, por ser uma obra dividida em blocos textuais).

[3] Chamamos de "pontuação de frase" (Dahlet, 1990) aqueles sinais ligados diretamente à sintaxe frasal e de "pontuação de texto" (Dahlet, 1990) os sinais (ou marcações) ligados ao suporte (ao livro e à página).

3- A pontuação de texto dentro de um bloco ou de um período: o que se passa do ponto de vista temático de cada bloco ou período em si mesmo? Como é feita a formação visual desse bloco ou período? Seu interior é coerente?

Fazemos nossa análise dessa forma, para podermos visualizar o ritmo em cada sessão textual e nele como um todo. Cremos ser melhor fazer a subdivisão analítica mencionada acima para que não se perca nenhuma parte textual importante de ser vista mais a fundo. Já que um texto é construído pelo jogo entre pontuação, sintaxe, sentido e pontuação, queremos abranger todas essas instâncias em nossa análise.

Quanto à análise da pontuação de frase, nós a realizamos da seguinte forma: verificamos o trabalho de Beckett com o ponto e a vírgula, em caráter menos enfático, a interrogação e a exclamação. Vemos como são trabalhados visual e sintaticamente esses sinais gráficos, por serem os que aparecem em maior número nas obras de Beckett e por dominarem a estruturação do ritmo das mesmas. Lembramos, também, que não consideramos a letra maiúscula em início de frase em nossa análise, pois ela, em geral, ocorre da forma tradicional: após um ponto. Excluímos a pontuação de palavra de nossas análises, ficando apenas com a pontuação sintática (de frase) e a de texto (alíneas e brancos), pois é o que há de mais significativo em Beckett, para compreender seu processo de escrita.

Escolhemos esses sinais gráficos por aparecerem mais frequentemente nos textos de Beckett e por demonstrarem melhor o ritmo e o fluxo textual, como veremos.

Analisamos algumas páginas dos romances de acordo com os elementos e as partes elencadas acima. A escolha das páginas analisadas foi realizada da seguinte forma: por se tratarem de romances cíclicos – onde os períodos frasais e

as vozes enunciadoras sempre repetem o mesmo discurso – selecionamos algumas páginas do ínicio, do meio e do fim dos romances, para demonstrar o trabalho com o ritmo, igualmente cíclico. Um ritmo que organiza o texto de uma forma circular, fazendo com que o enredo se repita e crie o efeito de um caminhar em círculos no leitor.

Na parte introdutória desse trabalho afirmamos que em Beckett não há enredo linear ou cronológico – onde ações de personagens são desenvolvidas em um tempo apreensível pelo leitor – ou seja, não há uma narrativa sendo desenvolvida em seus romances, pois não existem ações a serem desenvolvidas. Há apenas períodos enunciados por uma voz perdida e/ ou solitária. O que ocorre é um trabalho exaustivo sobre o processo de criação textual, desenvolvendo-se uma sintaxe e um tom mais importantes do que qualquer enredo, nesse caso. Ateremos-nos, portanto, à questão da construção textual.

L'Innommable

Em *L'innommable* temos uma voz que não sabe bem onde está, nem por qual período de tempo, nem quem exatamente divide o espaço com ela. No entanto, ela não quer parar de descrever o que sente e o que vê (ou o que não sente e não vê) e continua nesse compasso até o final da obra, onde não podemos dizer que há um fim propriamente dito, visto que o livro termina como no ponto de partida.

Nesse romance, nada acontece de significativo, no que diz respeito ao desenvolvimento do enredo. Não existem ações significativas, o que torna o avanço da narrativa algo difícil. A voz enunciadora do romance não cessa de se pronunciar

um único momento e o tempo todo repete que precisa falar, mas que deveria se calar, pois preferia se calar. O compasso e o tom são monótonos, pois a repetição das situações e das mesmas ideias fatigam o leitor. O ritmo dado pelas repetições cria essa atmosfera de tom monótono.

Para Lacan, a repetição ocorre pelo desejo da rememoração e do reviver, sempre em busca da satisfação que, no entanto, não é encontrada. A repetição é uma brecha na eternidade, pois, apesar do fato ocorrer para sempre – devido à repetição – a cada instante em que se reinicia o processo repetitivo, faz-se uma brecha para o *novo*.

A repetição nessa obra de Beckett não é uma busca pela rememoração, mas pela criação de um ritmo cíclico, onde o leitor segue um fluxo que acaba sempre no mesmo ponto inicial. Dessa forma, Beckett quer mostrar a incapacidade da escrita em resolver e responder à diversas questões.

Um exemplo de frase com muitas repetições e que faz com que o leitor perca completamente o fio da narração está na página 25 da obra:

> [...] Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler donc d'y penser peut-être un peu. Autre chose : ce que je dis, ce que je dirai, peut-être, à ce sujet, à mon sujet, au sujet de ma demeure, est déjà dit, puisque, étant ici depuis toujours, j'y suis encore. [...]

Nota-se que o tema « dizer » (*dire*) é repetido algumas vezes, retomado como rema em sintagmas sequenciais, mas com alguma variação: conjugação do verbo no presente *dis* e no futuro *dirai*, aliado a estruturas frasais diversas, como expressões que geram dúvida (*si je peux, peut-être*).

A repetição gera um efeito poético no texto, seja pela aliteração do som do "p" (*parler, penser, peut-être, peu*), seja pelo som do "e", que está em vários vocábulos

desse trecho, gerando um efeito rítmico de marcação forte, para que a voz enunciadora faça-se bem percebida e marque bem o que deseja expressar: “malgr**é** l’impossibilit**é** où je suis d’y pens**er**, d’en parl**er**, à cause de la nécessit**é** où je suis d’en parl**er** donc d’y pens**er**” (grifo nosso, para visualização do som e tom que explicamos acima).

A voz enunciadora cria um efeito de ironia quando adiciona o termo *autre chose* (linha 5) no discurso e em seguida há a repetição do que foi dito anteriormente, mas com variação do rema, pois há a adição do termo *demeure* (linha 6). A repetição, assim, causa um efeito de desorientação no leitor, que, no entanto, progride na leitura, pois está envolvido no ritmo e vê que houve adição de elementos novos. A repetição não retoma exatamente todos os elementos anteriores, pois trabalha com os mesmos em um sintagma ou construção sintática diferente. O problema é que o leitor não sabe exatamente a que o termo novo faz referência. De onde ele veio? Por quê?

Existem também outros casos de repetição, como o da página 99 do livro, onde a função dessa repetição é diferente da que citamos anteriormente:

> 1 [...] Les images, ils s’imaginent qu’en forçant les images ils finiront par m’y emberlificoter. Comme les mères qui sifflent pour que bébé n’attrape pas une néphrite. Eux, oui, eux, ils sont tous maintenant dans le même sac. A Worm de jouer, on lui passe la main, je lui
> 5 souhaite bien du plaisir dire que je l’ai cru hostile à ce qu’on a essayé de faire de moi. Dire que j’ai vu en lui, sinon moi, un pas vers moi. M’amener à être lui, lui l’anti-Mahood, pour ensuite me dire, de la seule vie possible. [...]

Na linha três, temos a repetição de *eux* para reforçar o que foi dito, assim como *ils*, logo em seguida do segundo *eux*, é uma forma de repetição, em termo anafórico. A repetição por anaforismo é importante para a coerência de um texto e não cansa o leitor. No entanto, Beckett utiliza-se mais da repetição literal do que por aquela com termos anafóricos. Na verdade, ele se serve dos dois tipos. Porém,

quando repete o termo literalmente, causa um efeito de lentidão no leitor, pois o tom é mais lento.

Outra repetição, agora para explicação do termo anterior, ocorre na linha sete: como se fosse possível explicar melhor algo ao leitor, mas isso não ocorre, pois tudo é nebuloso: espaço, tempo e personagens. É como se a repetição não deixasse espaço para o leitor, como se ela também fizesse parte do jogo do suporte da página totalmente preenchida.

A repetição nessa obra é utilizada para que se vá à exaustão, assim como o uso da vírgula, que separa pequenos fragmentos. A vírgula, nessa obra, tem uma dupla função: auxiliar na repetição tanto visual, quanto semanticamente. Com muitas vírgulas, as frases tornam-se longas e cansativas para o leitor. Mesmo que não se repita literalmente uma expressão ou um termo, a estrutura é repetida – vírgula, período, vírgula – e, assim, além de mostrar ao leitor a incapacidade da voz enunciadora em desenvolver o tema, mostra que a escrita também não dá conta do processo.

Outro destaque para a vírgula, é que ela faz o acento tônico numa palavra durar mais. Assim, o tom é prolongado e o fluxo dá uma pequena pausa, quando a vírgula aparece. Um texto com muitas vírgulas tende a ter um fluxo mais pausado.

A repetição está em toda parte: nos termos empregados (vocábulos e expressões), na pontuação de frases (emprego de muitas vírgulas) e na pontuação de texto (há sempre a mesma maneira de apresentar o texto, como se ele fosse um grande bloco pesado, pela dimensão dos parágrafos, que perduram por páginas a fio).

Como dissemos, a voz enunciadora encontra-se perdida: “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? » (2004: 7). Logo nas primeiras frases o leitor

se depara com a falta de um narrador tradicional – que conheça as categorias de tempo, espaço e personagem da obra – e percebe que a voz enunciadora não domina nada, muito diferente daquele narrador onisciente do romance tradicional. Os pontos de interrogação seguidos demonstram um certo desespero por parte de quem enuncia. A introdução de três frases interrogativas cria um ritmo forte e o leitor já entra perdido na narrativa.

As três perguntas iniciais quebram diretamente com as instâncias enunciativas tradicionais: não há espaço (où?), não há tempo (quand?) e nem sujeito (qui?) precisos. E tudo se passando no momento presente (maintenant), fazendo com que o ritmo permaneça em movimento circular durante toda a obra.

Logo em seguida a essas indagações – "Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? » (2004: 7) –, no mesmo parágrafo, lemos: "[...] Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. » (2004 : 7). Se analisarmos o sentido dessa frase, chamaremos Beckett de escritor *non-sense*, mas, na verdade, devemos prestar atenção no som dela e nas repetições que aí são realizadas. Temos uma sonoridade própria da poesia, onde a repetição de sons é essencial para produzir os jogos sonoros que se quer. Vemos nesse trecho uma predominância de sons tônicos [e] e da nasalização. As nasais dão um tom mais pesado ao texto, enquanto os sons tônicos [e] dão um tom de ênfase. O ritmo aqui expressado é o da própria escrita desnorteada.

Outro exemplo de frase cujo sentido é melhor apreendido quando ela é pronunciada em voz alta (para se sentir os sons), seria: "[...] comme si j'étais lui, de celui que je suis." (2004: 81) Aqui, o tom é mais sutil e leve, por causa do som [y] que, intercalado com o fluxo mais repetitivo e cansativo, auxilia o leitor a continuar a obra.

A enunciação dessa voz que parece desnorteada continua na página 8:

> Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais.

Até o primeiro ponto final a frase é extremamente longa, o que não está de acordo com a gramática literária mais tradicional, onde pontos finais eram mais utilizados para dividir as frases. Porém, como citamos anteriormente, as frases nos romances modernos não devem ser definidas pela sua estrutura formal, mas sim por sua estrutura rítmica. Além disso, a repetição é causada para dar a impressão de fala, de confusão da voz que enuncia, como se ele gaguejasse. A leitura em voz alta deixa isso ainda mais claro. Na segunda parte desse excerto notamos a repetição do termo “jamais”, para reforçar e reiterar o que a voz havia dito. Esse termo, repetido, por trazer uma imagem de algo distante e inatingível e um som mais aberto – como o de um grito: [E] – traz um tom longínquo e faz com que o ritmo nos dê uma sensação ao mesmo tempo de impossibilidade de se atingir algo e de ironia.

“Si je m’occupais un peu de moi, pour changer. J’y serai acculé tôt ou tard. [...] J’ai beau ne pas bouger, c’est lui le dieu. Et l’autre. ” (2004 : 22) Sabe-se que uma hipótese não deve ser separada por ponto final, mas por vírgula. O ponto final aqui mostra uma pausa mais alongada, como se a voz estivesse desgastada. De todo modo, percebemos o ritmo e imaginamos como a voz enunciadora está “quebrando” a estrutura sintática tradicional pelo emprego do sinal de pontuação dessa forma.

Interessante notar no trecho acima a frase *Et l’autre* isolada, onde, através do ponto final, o ritmo de solilóquio e de impossibilidade de movimento ou mudança é enfatizado.

A quebra do uso do sistema de pontuação tradicional continua por toda a obra: “Alors ma voix, la voix, dirait, Tiens, je vais raconter une histoire [...]” (2004: 38) Nota-se que aparece uma vírgula onde deveria haver dois pontos e não há aspas para introduzir a fala da *voz*. É como se a voz tivesse vida própria, não precisasse ser introduzida por sinal nenhum (e, de fato, é isso o que acontece). É a escrita gritando por uma saída, o ritmo mostrando todo seu fluxo descontínuo quando a escrita quer se libertar das amarras do modo de composição tradicional. A escrita mostra esse grito por uma escapatória também pela utilização do termo *ma voix* – mostrando o que é próprio da voz enunciadora (sua voz) – e em seguida do termo *la voix*, que mostra uma unidade maior, mais universal (a voz que é buscada pelo enunciador desse texto, talvez?)

Certas repetições, bem como o uso de onomatopéias, demonstram uma ligação do texto com a fala: “[...] j’oublie, hé oui, ce dont il vient d’être question [...]” (2004 : 42). De fato, se pronunciado em voz alta, esse trecho traz um tom da língua oral, no entanto, não é necessário produzi-lo dessa forma – em voz alta –, visto que a pontuação e sua colocação na frase demonstram o tom do oral.

Às vezes, a narrativa beckettiana quer imitar a música, “transcrevendo” sons de melodias “Le coeur lui en démarrerait, c’est une valse, il entendrait valser son coeur, tra boum la la la, corunefois, tra boum la la la, ré mi ré de pan pan, qu’on n’aurait pas à s’en formaliser. (2004 : 127) O efeito disso é humorístico para o leitor, mas ele consegue perceber o ritmo através da forma das letras. É como se o leitor literalmente lesse uma partitura musical, mas transcrita em alfabeto.

A escassez de espaços em branco demonstra um ritmo contínuo e sem pausas, onde nada muda. A página 25, que se encontra em *Anexo 5* desse trabalho, é um exemplo desse bloco árido, onde não há espaço para o leitor. O leitor se insere

entre as vírgulas e frases, mas não há linhas brancas ou alíneas para que o fluxo e tom mudem e, assim, haja pausa. O branco tem a função de mostrar algo, mesmo que não haja visualmente nada ali. Ele é uma ausência de voz, mas que faz significar algo e possui relação com todo o período e com toda a obra em que está inserido.

Em uma obra onde a repetição e busca incessantes por uma escrita pura é o que é mais reforçado, não é de se estranhar que não existem quase espaços brancos. Não há espaço para pausas, é preciso realizar a busca incansavelmente, ainda que seja repetir essa busca. Adiante, veremos que os espaços brancos são mais significativos em *Comment c'est* e em *Compagnie*.

No entanto, podemos discutir as poucas alíneas paragrafais que surgem na obra e o efeito que o texto, preenchendo toda a página, sem espaço branco, causa no leitor, visto que apresentam um ritmo específico. Por exemplo, na página 24 do livro, que também se encontra em *Anexo 5* desse trabalho, vemos não apenas alíneas, mas também linhas brancas inteiras, que recortam blocos textuais. Isso ocorre antes que a voz do romance comece seu discurso mais longo, refletindo sobre si mesma incessantemente. Os blocos da página 24 demonstram pausas na voz e, consequentemente, pausas para o leitor, que percebe a pausa pela visualização do texto no suporte.

Há pouquíssimas alíneas paragrafais nessa obra, pois, se o discurso não progride no que diz respeito ao ritmo ou à maneira de ser enunciado, não há porque haver parágrafos tradicionais no texto.

As alíneas e linhas brancas geram autonomia da narração e do leitor, visto que os blocos podem ser lidos separadamente, praticamente sem auxílio textual do

bloco anterior, diferentemente de um período longo, permeado por vírgulas, onde a leitura e releitura do trecho seguinte e do anterior são importantes.

Os blocos são preenchidos de escrita, mas com carga significante um pouco abalada, já que é difícil para o leitor apreender o sentido desse texto. A escrita desagrega o que visualmente é coerente.

Na medida em que a narrativa e a escrita se desenvolve, o livro se torna compacto – vamos de uma automatização máxima do início a um compacto, a um fluxo contínuo (que não pára mais). Até a página 29, ainda temos blocos automatizados, com um fluxo mais lento. Porém, a partir da página 29, há uma automatização máxima, onde o fluxo é mais desenfreado, até chegar ao final da obra (página 213), onde vimos que não há tanta alteração nas repetições das expressões, tornando o fluxo ligeiro. Podemos dizer que cerca de 15% do livro é mais “livre” (pela inserção de linhas brancas e alíneas) e o resto da obra é compacta, sem adição desses espaços brancos.

Como não há quase espaços vazios, o ritmo torna-se, como dissemos, repetitivo, o tom sempre o mesmo, não sendo cortado por outro diferente: é sempre a mesma voz enunciadora que busca uma saída para sua situação e não esgota essa sua condição.

Os espaços em branco possuem uma divisão e organização próprias, quer dizer, não podemos dizer exatamente em que momento eles são inseridos. Eles seguem a lógica da voz enunciadora, ou seja, uma lógica de difícil apreensão. Eles são colocados de acordo com o desejo da voz em realizar suas pausas.

O branco muitas vezes é o lugar de fertilidade numa obra, apesar de nele não haver nada inscrito visualmente (paradoxo). Isso porque quando há o branco o leitor deve inserir nele suas próprias reflexões. Deve ser imaginativo. Nessa obra de

Beckett, sem quase branco algum, não há muito espaço para o leitor. O leitor sente-se como a voz enunciadora: preso, sem espaço para poder se expressar. O leitor deve criar seu espaço por entre os períodos frasais, como dissemos anteriormente.

Um bloco da página 22 demonstra o desenvolvimento de temas frasais:

> L'air, l'air, essayons voir ce qu'il y a à tirer de ce vieux thème. D'un gris tout juste transparent dans mon voisinage immédiat, en dehors de ce cercle charmé il s'étale en fines nappes impénétrables, d'un ton à peine plus foncé. [...]

Há o tema "air" que é apresentado, no entanto é desenvolvido outro tema – "gris". A voz discorre sobre a cor e não sobre o ar e ao findar o bloco o tema permanece o mesmo: a cor.

O bloco da página 22 termina na página 24, quando outro é inserido, onde a voz fala de si, como uma cor. O tema anterior é retomado: "Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris [...]"

No terceiro bloco (também na página 24), o narrador retorna sobre si e sobre o ato de escrever, sem relação com o tema anterior: a cor. "Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ? [...]" Nesse bloco, há muitos pontos, portanto muitas segmentações de frase, mas pouca variação temática (je), o que causa o efeito de monotonia no leitor, de uma narrativa cujas ações aparentemente não são desenvolvidas. Quanto à sintaxe, não há conectores. A informação nova é a cada vez anulada retroativamente. Não há incoerência, mas estamos fora da coerência temática.

De um ponto de vista sintático, a freqüência dos pontos torna possível a recolocação da não-progressão de informação. Quanto mais a frase é longa, mais ela é estruturada (quando a voz enunciadora parece raciocinar) e mais pontuação ela apresenta.

No quarto bloco (início na página 24), a voz se mostra sempre enunciadora, espécie de continuação do terceiro parágrafo: “J’ajoute, pour plus de sûreté, Ceci. Ces choses que je dis, que je vais dire [...]”.

Citamos acima todos os temas dos blocos, para mostrar que Beckett não segue uma linha tradicional de desenvolvimento de sua narrativa. Os temas não necessariamente são desenvolvidos no mesmo bloco (o caso do “ar” e do “cinza”), mas podem aparecer nos blocos seguintes. Como num discurso oral, há mudança de tema repentina e repetições incessantes.

Através desses blocos, vemos que a progressão temática em *L’innommable* é cortada por linhas brancas: ritmo no ato da escrita (mais pausado) que se contradiz com o ritmo do texto (texto coerente, mas com muitas pausas).

Essa progressão é vista também pelo ritmo ternário do texto. Não vamos contar as sílabas, como em um poema, mas sim os elementos textuais, que devem ser agrupados três em três. Por exemplo:

> 1 Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l’aspect manuel ? Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurai pas. Pas cette fois-ci. C’est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C’est moi
> 5 qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. Je suis Mathieu et je suis l’ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici. (2004 : 24)

No ritmo ternário da prosa, há três elementos em um mesmo período que são permutáveis ou, se há progressão temática, o terceiro termo indica um avanço com relação aos dois primeiros.

Analisando o bloco da página 24 transcrito acima, na frase interrogativa da primeira e segunda linhas, temos um ritmo ternário onde os elementos são permutáveis: *comment* liga-se à expressão *fais-je pour écrire*, gerando o primeiro elemento; *dans ce conditions* é o segundo elemento e *à ne considérer de cette*

amère folie que l'aspect manuel é o terceiro. Podemos deslocar os elementos, sem mudar o sentido da frase: "dans ces conditions, comment fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel?"/ "À ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel, comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire ? »

Nas linhas dois e três, no trecho com as frases "Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurai pas. Pas cette fois-ci. », temos três elementos principais *Je ne sais pas*, *je pourrais le savoir*. e *Mais je ne le saurai pas*., que não são permutáveis, mas fazem parte de uma progressão. Notamos isso pelos verbos empregados : o verbo *savoir* no primeiro elemento está conjugado no presente (*sais*), em seguida temos o verbo *pouvoir* no condicional presente empregado com o verbo *savoir* no infinitivo indicando uma possibilidade do saber, mas no terceiro elemento – ou frase – ocorre uma progressão, onde a voz enunciadora, com o verbo no *savoir* no futuro, diz que não saberá escrever. O vocábulo *mais*, assim como a ordem e tempo dos verbos não permitem que os elementos sejam trocados sem que haja mudança semântica.

Esse jogo de Beckett com o ritmo ternário faz com que seu texto apresente uma sintaxe construída paulatinamente, da qual o leitor pode participar. O processo de construção textual está delineado para o leitor e ele nota que o importante não é o enredo do romance – se existisse um – mas a escrita em si, naquilo que apresenta, tira, constrói e contesta.

Interessante notar que Beckett utiliza-se de referências que não tem, aparentemente, nada a ver com o contexto da obra ou do que está sendo enunciado. Por exemplo, no trecho que transcrevemos acima, na linha cinco, vemos a frase: "Je suis Mathieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute,

venu au monde, venu ici." – onde « Mathieu » é mencionado por ser um dos escritores dos Evangelhos da Bíblia. O que ele teria a ver com a obra? Aparentemente, nada, porém há a referência do "ange" e, consequentemente, lembramos da anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria, dizendo-lhe que estava grávida de Cristo. Assim, a voz textual é como o anjo Gabriel, que anuncia algo, mesmo que esse algo não seja compreendido pelo leitor.

Os dêiticos são igualmente inatingíveis, como por exemplo, no trecho que transcrevemos acima, *ici* não faz referência a nada anterior. O leitor não sabe que lugar é esse da narrativa. O leitor é nutrido sem cessar pelo incerto, por um sentido que não se fixa nunca – não é *non sense*, mas um sentido "não-fixo".

Nessa obra, há uma alta frequência de "je" e "moi", mas não se sabe de que esses dêiticos são feitos, o que é difícil cognitivamente para o leitor.

Ainda vemos ironia na página 24: "j'écoute, pour plus de sûreté." Mas certeza de quê, se não há certeza de nada? E para que fim?

O ritmo da obra, como dissemos, é cíclico, ou seja, através da repetição do processo de confecção textual, da repetição de expressões e de frases (ou períodos e palavras), o ritmo se concretiza. A narrativa parece ser cíclica não apenas nesse livro, mas em várias obras de Beckett, quer dizer, temos a impressão, enquanto leitores, de que estamos andando em círculos pela obra, de que não saímos do lugar. O livro termina da mesma maneira como se iniciou: a voz enunciadora não sabe ao certo onde está, mas continua se expressando, mesmo que isso não faça sentido algum: "[...] il faut continuer, je vais donc continuer [...] je ne peux pas continuer, je vais continuer" (página 213 – última).

A repetição dos termos, sem adição de novos sintagmas ou períodos, faz com que, ao final da obra, o fluxo seja mais intenso, porém o leitor sente que nada

mudou do início da obra para o final dela. Há um sentimento de enganação, mas ao mesmo tempo de reflexão sobre a escrita, que não serve mais para contar uma história, mas, sim, para mostrar-se a si mesma.

A ironia em “je ne peux pas continuer, je vais continuer” é interessante de ser notada também, pelo fato de haver demonstração de que não haverá solução nessa busca de paz e quietude. O fragmentário continuará, o fluxo contínuo também e o sujeito continuará individualizado em sua subjetividade, marcado por um ritmo de monotonia por toda a obra.

A voz enunciadora busca incessantemente uma saída, mas não a encontra. É o mesmo que ocorre com a escrita buscada por Beckett: ele quer que ela seja nula, que busque a si mesma e se anule nessa busca. Assim acontece com o ritmo textual nessa obra: pela incessante busca, as estruturas e fragmentos repetitivos se esgotam e o ritmo, bem demarcado, acaba, também, funcionando por si só.

A sonoridade do trecho “jusqu’à ce qu’ils me trouvent, jusqu’à ce qu’ils me disent”, na página 213, faz com que ruídos de algo se quebrando cheguem a nossos ouvidos e um tom de algo se partindo permaneça. O sujeito se parte na obra? A própria escrita se partiu e, com ela, o ritmo.

Se observarmos os *Anexos* 5 à 7, veremos que há uma média de 270 palavras por página em *L’innommable*, cerca de 150 em *Comment c’est* e cerca de 130 em *Compagnie*. Isso ocorre porque, como em *L’innommable* há menos espaços brancos, o número de palavras é maior que nos outros dois romances, permeados por linhas brancas: em *Comment c’est*, há duas ou três linhas brancas intercalando cada bloco textual, mas não há alíneas paragrafais; em *Compagnie*, há duas linhas brancas separando cada bloco, além de uma alínea paragrafal em cada um deles. Isso é interessante porque o ritmo em cada obra é muito diferente um do outro: em

L'innommable, onde há mais palavras e vírgulas, o fluxo tende a ser cadenciado, porém mais intenso que em *Comment c'est*, onde não existe pontuação ou em *Compagnie*, onde o grande número de pontos e de espaços brancos faz o fluxo ser mais pausado.

Em *L'innommable*, podemos dizer que cerca de 85% do total de pontuações de frase é composto por vírgulas e apenas cerca de 12% por pontos. Isso mostra o que já havíamos dito antes: com vírgulas em excesso, o fluxo é constante, a fala nunca se encerra.

Encontramos poucas interrogações na obra, sempre inseridas para demonstrar questionamentos da voz que enuncia, sobre si mesma e sobre o espaço ou tempo em que está inserida. Obviamente, essas perguntas não possuem respostas, visto que até o fim da obra não se sabe nada sobre tempo ou espaço.

Comment c'est

Comment c'est é a segunda obra – ou o penúltimo romance escrito por Beckett e é construído sem um sinal de pontuação sequer e é pleno de espaços brancos.

O livro começa dessa maneira: « comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends » (BECKETT, 1961 : 9). Como podemos ver, é difícil para o leitor saber quem ou o que é Pim, em que lugar ou em que época ele ou a voz enunciadora se encontram e o que está

sendo enunciado. Qual a ação/ situação? Tudo o que sabemos são alguns vestígios da história passada dessa voz.

Nessa obra encontramos um sujeito em um ambiente que, pouco a pouco, é visto pelo leitor como um pântano cheio de lama e lodo. Esse sujeito conta-nos a história de como era sua vida antes, após o encontro e depois da partida de Pim. Como já notamos anteriormente, o livro inicia-se em caixa baixa e não há pontuação alguma: “comment c’était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c’est trois parties je le dis comme je l’entends” (1961: 9). O início do texto em caixa baixa, nos faz pensar em uma narrativa que começa *in media res*, ou seja, em uma história que se inicia quando as ações principais já estão acontecendo. A ausência de pontuação faz com que o leitor deva utilizar seu conhecimento de mundo para captar o fluxo textual e interpretar o discurso enunciado. Por exemplo, um leitor hábil, sabe que o sintagma *je cite* viria entre vírgulas, pois *c’était* liga-se à *avant*, visto que é verbo e complemento circunstancial. O sintagma “je cite” é uma oração explicativa sobre a ação do narrador.

Chamamos a voz enunciadora de *Comment c’est* de “sujeito” e “narrador”, no parágrafo acima, porém não se poder dizer isso literalmente, visto que a obra é enunciada por alguém do qual não conhecemos nada, apenas que se apresenta como “je”. Isso também ocorre em *L’innommable* e em *Compagnie*, sendo que nessa última obra, a voz enunciadora também utiliza “tu”.

O fluxo textual a ser desvendado pelo leitor é uma marca de ironia, visto que não apenas se deve decodificar a mensagem do texto, como também a própria escrita do texto, visualizando-se, com o pensamento, a pontuação.

Sobre a ironia nessa obra, citamos Andrade (2003):

> As ironias se multiplicam no texto. A primeira e maior delas é a de um narrador que parte da mobilidade e da mudez para o imobilismo e a fala dubitativa, passando pela fase do convívio com seu duplo, Pim, só conquista uma voz extraindo-a a fórceps do outro, tomando-lhe o lugar e oferecendo-lhe em troca o seu.

A voz enunciadora do texto é irônica com o leitor, por discursar infinitamente, sem nada dizer. É o mesmo que ocorre, de certa forma, em *L'innommable* e *Compagnie*: a enunciação é vazia de sentido, mas, no entanto, está sempre em busca do mesmo e coloca o leitor nessa mesma busca, fazendo-o chegar ao final da obra, sem tê-la apreendido.

Além do esforço do leitor para compreender a obra através de seus períodos escritos, ele deve se esforçar para compreender o efeito que as linhas em branco exercem sobre a mesma. Esses espaços em branco estão por toda obra (ver *Anexo 6*), como se o sujeito que enuncia o discurso parasse para tomar fôlego ou simplesmente para mostrar a desconexão do escrito com o suporte. Já que a escrita não se encaixa em si mesma, ela também não se encaixa no suporte. Já que ela é incompleta, plena de espaços que devem ser preenchidos pelo leitor (como sinais de pontuação invisíveis), o visual dessa escrita também será incompleto, pleno de espaços brancos.

Essas linhas brancas simples que separam blocos textuais mostram, juntamente com a falta de pontuação, uma a sintaxe desarticulada e um fluxo textual incerto. Berrettini (2004: 31) parece estar de acordo com nossa afirmação:

> [...] a desagregação da linguagem [...] atinge seu ponto alto em *O Inominável*, chega ao clímax no romance *Como É*. Há, neste, a desarticulação da linguagem que é, justamente, o resultado do trabalho do narrador no sentido de empregar uma linguagem pessoal; e é o triunfo do trabalho de personalização da linguagem pelo narrador, pondo-a de acordo com o ritmo respiratório do protagonista, um ser rastejando na lama e que está ofegante.

Em Beckett, todas suas obras possuem uma linguagem pessoal, ou seja, existe um trabalho diferenciado com a linguagem, individualizado. Isso nos lembra o que Meschonnic (1982) disse sobre o ritmo: ele é subjetivo, pois pertence a um sujeito. Cada obra de Beckett possui um ritmo diferente do outro, pois cada uma é subjetiva. A linguagem em *Comment c'est* é ainda mais desagregada que em *L'innommable* ou em *Compagnie*, como dissemos, pela falta de pontuação frasal e pelas linhas brancas que separam blocos textuais. O fluxo textual, consequentemente, é ainda mais entrecortado do que em *L'innommable*. Podemos mesmo dizer que há um duplo fluxo na obra: aquele que ela tenta demonstrar e aquele realmente percebido pelo leitor. Em *Comment c'est*, é preciso que o leitor seja hábil para captar o ritmo que a obra está a mostrar: o ritmo da escrita que busca por ela mesma.

Em sua busca por si mesma, a escrita nessa obra apresenta onomatopéias apenas para demonstrar a incapacidade dela mesma em expressar tudo o que deseja. O uso de onomatopéias sem contexto específico na obra, nos mostra uma escrita preocupada apenas com a forma e não com o conteúdo do que está sendo dito.

Algumas onomatopéias da obra dão um tom irônico e demonstram sons das "ações" (entre aspas, pois não há ações nos moldes tradicionais, visto que não há personagens) que ocorrem na mesma. Por exemplo, no trecho a seguir a onomatopéia representa o som de alguém que está na lama, que rasteja, como se tivesse algo líquido na boca: "voix d'abord dehors **quaqua** de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation" (1961: 9) O grifo é nosso, para destacar a onomatopéia analisada.

A ausência de qualquer pontuação faz com que o leitor perceba um ritmo acelerado, como o de alguém que não consegue respirar bem. Também notamos nas obras de Beckett uma preferência do autor pelas palavras que tem um sentido mais pesado/ tenebroso (*noite, silêncio, lama, solidão*): "[...] la boue le noir le silence la solitude tout pour le moment" (1961: 12) Esses vocábulos carregados de imagens desagradáveis e tristes contribuem também para o ritmo e a forma do texto em si, deixando-o com uma atmosfera carregada (tanto pela cor negra das palavras no papel, quanto pelo sentido que elas possuem).

Em Beckett sempre há imobilidade: "Je ne bouge pas [...]" (1961: 15). O discurso é imóvel, incapaz de avançar e de fazer mover o outro – o leitor. Como dissemos, a escrita é incapaz de comunicar, pois está em busca de si mesma. O mais importante não é o enredo – visto que ele não existe – mas, sim, a escrita, os vocábulos, os enunciados.

Como afirmamos, o branco é extremamente importante nessa obra, assim como a repetição. Por exemplo, na frase "quelque chose là qui ne va pas" (1961: 14) é repetida inúmeras vezes, rodeada de espaços em branco, mostrando ansiedade do sujeito que enuncia o discurso. Segundo Bernal (1969: 135) "*Comment c'est* [...] a réussi à donner une forme au silence." Nessa obra, o silêncio – representado pelas linhas brancas simples que separam os blocos textuais – é visível e demonstrativo de um fluxo textual cadenciado por pausas sucessivas. As pausas causam cansaço no leitor – psíquico e físico – visto que a mente deve estar atenta, guardar e interpretar o que foi dito anteriormente e os olhos devem saltar um espaço para o escrito que continuará. Enquanto os olhos fazem esse salto, o cérebro deve armazenar e interpretar o que foi lido – tarefa difícil nessa obra, onde não há sintaxe tradicional – por um tempo mais longo que o habitual, visto que a linha branca é um

espaço maior que aquele ao qual o leitor está acostumado a se deparar. Nos textos tradicionais, não há linhas brancas, a não ser que sirvam para separar um capítulo do outro, o que exige maior pausa na leitura. O que há, são apenas alíneas paragrafais (que não existem em *Comment c'est*, dando um efeito de continuidade à leitura.) Esse trabalho beckettiano de repetição nos faz pensar no *Leitmotiv*, uma técnica de composição musical utilizada, primeiramente, por Richard Wagner em suas óperas, que consiste em repetir temas quando um certo personagem ou assunto se reitera.

Nessa obra, o branco tem a função de separação dos períodos (função essa, sobretudo, sintática). Diferente de *Compagnie*, por exemplo, onde ele possui a função de separação das cenas textuais (função, sobretudo, "narrativa"). Colocamos o termo entre aspas, pois, como dissemos anteriormente, não existe narração como conhecemos nos moldes tradicionais, em Beckett.

As linhas brancas simples, em *Comment c'est*, tem a função da alínea paragrafal: mostram uma pausa ao leitor. Porém, elas são mais longas que as alíneas paragrafais tradicionais, fazendo com a pausa seja maior e, por consequência, o tom é mais pausado. Por mais simples que essa linha seja, ela o é apenas em sua estrutura (no visual), visto que o sentido é complexo: Beckett quer que o leitor envolva-se com maior atenção à obra, sendo capaz de preencher os brancos com ligações entre os blocos.

A alínea demonstra que um parágrafo terminou e outro se iniciará. Cada parágrafo, nas narrativas tradicionais, possui um tema diferente do anterior. O rema do parágrafo anterior em geral é tema do parágrafo seguinte, mas se o tema for o mesmo, tende-se a ficar no mesmo parágrafo. Em *Comment c'est*, não há alíneas,

mas a linha branca que separa os blocos apresenta essa função, como vemos no exemplo abaixo, transcrito da página 43 da obra:

> rose dans la boue la langue ressort que font les mains pendant ce temps Il faut toujours voir tâcher de voir ce que font les mains ce qu'elles tâchent de faire eh bien la gauche nous l'avons vu serre le sac toujours et la droite
>
> la droite je ferme les yeux par les bleus les autres derrière et finis par l'entrevoir là-bas à droite au bout de son bras allongé au maximum dans l'axe de la clavicule je le dis comme je l'entends qui s'ouvre et se referme dans la boue s'ouvre et se referme c'est une autre de mes ressources ça m'aide

No primeiro bloco do trecho acima, o tema inicial é a *langue* e, em seguida, *les mains*. O último termo – *la droite* – que é um complemento circunstancial, reaparece no bloco seguinte, ainda com a mesma função anterior, mas mostrando que será desenvolvido o tema referente a esse complemento: *les yeux*. Assim, a linha branca serviu de separação para o desenvolvimento de temas diferentes, assim como a alínea introduz um tema diferente.

Podemos também dizer que, se os blocos textuais de Beckett não são parágrafos, podem tratar-se de *versets*.Com efeito, segundo Szilagyi (2008), o verset possui uma dimensão inferior a uma linha e pode ser representado até mesmo por uma única palavra em uma linha. Ele cita um exemplo:

> [...] Citons l'un des rares exemples du recueil (la rupture intervient ici après la préposition qui introduit le complément d'objet indirect du verbe) :
>
> Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille et redise leur voix
> [vivante, que
> j'apprenne à
> Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans les hautes profondeurs du sommeil.
>
> La possibilité de l'enjambement due à la présence du blanc final [...] est donc un indice important qui permet d'apparenter le verset en tant qu'unité typographique au vers et de le différencier du paragraphe. [...] (SZILAGYI 2008 : 98)

Vemos que a estrutura do texto dado como exemplo por Szilagyi se parece muito com a estrutura dos blocos de Comment c'est: não há paragrafação, mas, sim,

algo parecido com um verso. No entanto, não se trata de um verso, pois há uma ligação sintática estreita entre as linhas dos blocos, já que um é, aparentemente, continuação do outro, não apenas no tema, mas com relação à estrutura sintática. No trecho que Szilagyi coloca, *que* liga-se à *j'apprenne*, que liga-se à *vivre*, pois fazem parte de uma mesma estrutura sintática: um período subjuntivo. Em *Comment c'est*, como analisamos, *la droite* do primeiro bloco liga-se ao segundo, não apenas com relação ao conteúdo que no segundo é desenvolvido – o mesmo complemento circunstancial é enunciado –, mas também porque ele foi copiado exatamente tão como ele é: *la droite* está no fim do primeiro bloco e na primeira linha do segundo. Isso cria um efeito de repetição temática e visual e um tom musical. A música vem da repetição criada por ela mesma e não por haver necessidade de uma rememoração ou explicação. O termo está repetido por um puro efeito de estilo.

Ainda no trecho da página 43 de *Comment c'est* que transcrevemos acima, notamos a repetição do termo *s'ouvre et se referme*, não para reforçar a ideia, mas para mostrar o movimento da repetição. É como se a escrita mostrasse visualmente o que está se passando na narrativa.

A voz enunciadora, certos momentos, diz: "[...] je ne cherche pas ni un langage à ma mesure à la mesure d'ici je ne cherche plus" (1961 : 25). É interessante que o sujeito enunciador diz que não busca mais, mas continua a falar, assim como em *L'innommable*. Nesse processo, ele acaba conseguindo o que quer, pois a linguagem esvazia-se, a palavra fica sem sentido. A partir do momento em que o sujeito enunciador continua seu processo de busca, sem encontrar o que deseja, ele mostra uma linguagem que não dá conta dela mesma e nos mostra que a escrita é incomunicável.

O livro é uma eterna reescritura do mesmo. Há muita repetição de termos e expressões, que marcam bem esse fluxo de sufocamento.

Na parte 3 da obra, há introdução de números sem sentido, o que banaliza a atividade de criação, ironizando-a:

> comme quoi par exemple notre parcours une courbe fermée où si nous portons les numéros allant de 1 à 1000000 le numéro 1000000 en quittant son bourreau le numéro 999999 au lieu de se lancer dans le désert vers une victime inexistante se dirige vers le numéro 1 (1961 : 182)

Aqui, a inserção de números traz um tom derrisório à atividade de criação e à escrita narrativa, pelo fato deles não fazerem muito sentido no romance em questão.

Mesmo não havendo a categoria de espaço bem definida, as imagens em *Comment c'est* mostram, muitas vezes, devastação e dor, como na página 135, sem deixar de criar o efeito de ironia:

> à l'arrière qui s'éloigne terre des frères et lumières qui s'éteignent montagne si je me retourne clapotis plus fort il tombe je tombe à genoux rampe vers l'avant cliquetis de chaînes c'est peut-être un autre voyage confusion avec un autre quelle île quelle lune on dit la chose qu'on voit les pensées quelquefois qui vont avec elle disparaît la voix continue quelques mots elle peut s'arrêter elle peut continuer on ne sait pas de quoi ça dépend on ne dit pas
>
> de quoi les ongles qui peuvent continuer la main morte quelques millimètres un peu longue la vie à les quitter la chevelure la tête morte un cerveau qu'un enfant fait rouler moi plus haut que lui moi je tombe disparais le cerceau roule encore perd l'erre chancelle tombe disparaît l'allée est tranquille

A imagem da morte está presente nesse trecho, porém, a ideia de um cérebro rolando pelas mãos de uma criança, como um brinquedo, e de certa tranqüilidade anunciada pela voz do texto, criam um efeito irônico, que quebra o tom sinistro. O fluxo continua o mesmo, mas o tom muda do sinistro para o cômico.

Como sempre nessa obra, não há pontuação e é o leitor que deve criá-la, a partir de seus hábitos de leitura anteriores e dos sintagmas (ou períodos) textuais. Por exemplo: entre *moi* e *je tombe* (linha 3), imaginamos uma pausa de vírgula, pois após um pronome tônico, utiliza-se uma vírgula, na escrita tradicional. O ato de

imaginar os sinais de pontuação, como dissemos, gera um tom e fluxo textual lentos, visto que o leitor tem a tarefa de recriar a sintaxe textual.

Cada bloco em *Comment c'est* é composto de cinco a dez ou 12 linhas, aproximadamente. No primeiro bloco transcrito acima, há um vocabulário de incerteza – *peut-être, confusion, disparaît, on ne sait pas de quoi ça dépend on ne dit pas* – que deixa o leitor um tanto quanto perdido, pois o espaço, o tempo e os personagens estão incertos.

Em toda obra, assim como nas outras, Beckett trabalha com um vocabulário muitas vezes impreciso e de termos angustiantes – *je tombe à genoux rampe, la main morte, la tête morte, je tombe, le cerveau roule* – que dão um tom pesado ao texto, quer dizer, as estruturas e o ritmo que são criados nele deixam o leitor angustiado.

Como não há pontuação de frase, ateremo-nos a analisar as linhas das páginas do *Anexo 6*, com relação a sua colocação no suporte.

Como dissemos na análise de *L'innommable*, em *Comment c'est* há cerca de 150 palavras por página, o que causa um fluxo mais lento da narrativa, muito dessa lentidão vinda das linhas brancas que intercalam os blocos textuais.

Em geral, temos em média quatro blocos textuais por página, intercalados por uma linha branca simples. Essa constante, faz com que o romance assemelhe-se a um poema, ainda mais se analisarmos o número de linhas de cada bloco: em média, cada bloco possui 7 linhas, como se cada bloco fosse uma estrofe.

Na página 122, por exemplo, (ver *Anexo 6*) temos a seguinte construção: quatro blocos, o primeiro contendo seis linhas (as quatro primeiras estão na página 121), o segundo e o terceiro sete linhas e o quarto cinco linhas. A estrutura 6/ 7/ 7/ 5 lembra um poema. O tema desenvolvido nesses blocos é a imagem de uma

paisagem, assim descrita: no primeiro bloco, o sujeito enunciador fala das árvores e de seus galhos; no segundo bloco, ele fala dos arbustos, de suas cores e dos lugares onde ele os achava; no terceiro bloco, ele fala da vida em geral nesse lugar rememorado; no quarto bloco, ele cita o pai e algumas visões sobre o local onde ele estava. Na página 123, o sujeito citará a mãe, o que dá uma continuação à narrativa. Lembramos, no entanto, que o sujeito não consegue descrever plenamente as imagens que cita, visto que não há uma sintaxe bem definida e os dêiticos não fazem referência à nada do texto. Por exemplo, de onde vem *elle*, do segundo bloco? E *là-haut*, do terceiro bloco, faz referência a quê?

Assim, apesar da estrutura aparentemente ser a de um poema, em cada página, o tema que nela é desenvolvido não é restrito a ela, mas continua a ser desenvolvido posteriormente, nas páginas seguintes, já que a obra é um romance.

Parece que a ideia do verset de Szilagyi (2008) é melhor concebida que a ideia de poema, nessa obra de Beckett. No entanto, não podemos classificar o texto em uma só categoria. Há muito de poesia nessa obra mas, como apontamos, também há indícios narrativos de um romance. Porém, o estilo beckettiano é único, visto que não conseguimos encaixá-lo em nenhuma categoria, especificamente. Seu ritmo é único, pois está intimamente ligado à escrita enquanto experimentação. A escrita não é desenvolvível, ela é falha. Assim, o fluxo também falha e o tom e o ritmo são incertos.

Compagnie

Compagnie é o último romance escrito por Beckett em francês (ou traduzido em francês por ele) e podemos ver certa mistura dos ritmos dos romances anteriores.

Em *Compagnie* não encontramos todo o atropelo ou sofreguidão da voz enunciadora de *L'innommable*, onde não há espaços para um breve descanso, mas também não encontramos todo o delírio e falta de pontuação generalizada como em *Comment c'est*. Aqui nós encontramos uma voz enunciadora como a de um idoso sozinho – a solidão é imagem recorrente em Beckett – que fala a si mesmo como "tu", contando o que se passa à sua volta, mas sem notáveis marcações de espaço, tempo ou caracterização de personagem. As instâncias narrativas também estão um tanto quanto obscurecidas nessa obra.

O que parecia ser extremamente primitivo acaba mostrando-se complexo, assim como na obra de Beckett: o que imaginamos ser uma escrita na sua forma mais primitiva (menos sofisticada), ou seja, onde parece que o texto não terá muitos caprichos estilísticos, aí está o trabalho mais ardiloso, moderno e bem lapidado.

Quando falamos em texto ou forma *primitiva*, queremos dizer um texto que parece não ser tão estilisticamente trabalhado ou que parece não apresentar a complexidade da sintaxe linear e do fluxo pontuacional e rítmico tradicional dos textos criados pelo homem após reflexões sobre o que e como queria escrever. No entanto, é com essa aparente primitividade que surge a complexidade mais ardilosa, onde o leitor deve ficar atento para não se perder.

Pensemos no título da obra: *Compagnie*. O leitor se pergunta que espécie de companhia é essa que haverá no livro e lhe será mostrada. No entanto, seus espaços brancos – sua textualidade estruturada em blocos textuais separados por

linhas brancas – fazem com que o leitor se sinta muitas vezes desamparado, longe de uma companhia. A voz que enuncia o texto tem apenas sua própria companhia e o texto que nos é apresentado é frágil, pois a linearidade da narração, assim como as categorias de tempo, espaço e personagem não estão bem definidas. Em *Compagnie*, não há linearidade cronológica da narrativa, assim como isso não ocorre em *Comment c'est* ou *L'innommable*, pois todas as obras são cíclicas: terminam do modo como começaram.

Nesse último romance aqui analisado por nós, não há coerência textual porque os mesmos temas não são sempre retomados. Há sempre um novo tema, sem ligação exata com o anterior. Daí não haver linearidade, mas um sobressalto narrativo, ou seja, há a inserção de algo novo, sem necessariamente estar ligado – ou amarrado – ao tema anterior. Veremos alguns exemplos.

Quando dizemos que *as amarras são frágeis*, não estamos tratando aqui simplesmente da sintaxe textual, mas da progressão textual visual e da ligação entre os blocos em si. Visto que o texto é formado por blocos entrecortados por duas linhas brancas (ver *Anexo 7*) e que isso quebra com as instâncias organizadoras tradicionais de um romance, o texto acaba não por não possuir uma sintaxe conservadora. Ainda que os blocos textuais possuam uma ligação temática – veremos isso adiante – a divisão entre eles por duas linhas brancas faz com que o tema central seja diversificado. Todos os blocos textuais da obra são entrecortados por duas linhas brancas e uma alínea introdutória em cada um deles. A alínea, por si, marca uma segmentação, ou seja, um espaço onde o leitor deve estar mais atento pois há troca de tema. Uma linha branca espaçando dois blocos de texto marca um pedido de atenção ainda maior ao leitor e se essa linha branca for seguida por uma alínea paragrafal ou ainda se houver duas ou mais linhas

brancas, essa pausa e atenção é ainda mais marcada. Isso ocorre porque, como dissemos anteriormente, o leitor deve fazer um salto maior com seus olhos para dar continuidade à leitura, além de ter de fazer uma ligação entre um bloco, a linha branca introduzida e o bloco seguinte a ela.

O branco é um silêncio no texto, um preparador de algo que há de vir e por isso o leitor se atem a ele e dá-lhe um sentido.

> [...] les points de suspension et les blancs typographiques peuvent également être perçus comme de véritables « stimuli de lecture » qui incitent le lecteur à l'action. [...] ce qui compte, c'est qu'il est possible de faire parler ces silences, de leur conférer une valeur énonciative. (LEBLANC, 1998 : 87-88)

Além de estimular o leitor a participar mais ativamente do texto, o branco possui grande força estrutural:

> La ponctuation supraphrastique comprend tout blanc séparant des masses d'écriture. Dans cette perspective extensive, le [paragraphe] est ponctuation de plus petite force ; la page blanche séparatrice de chapires ou de parties est la ponctuation de force maximale. [...] (DAHLET, 2000 : 64)

Assim, com marcas fortes de pontuação como são os brancos, o texto possui um fluxo entrecortado por eles e suas medidas rítmicas mostram um texto imagético, pois cada bloco descreve uma imagem que a voz enunciadora apresenta. No entanto, essas imagens não são representadas plenamente, com coerência, visto que Beckett trabalha, sobretudo, com a sensação que a voz causa, no lugar de trabalhar com uma representação fiel do real. Assim como em *L'innommable* et *Comment c'est*, as imagens não são plenamente confiáveis e visíveis, pois não há confecção de um romance tradicional. O principal não é a narrativa e as ações que nela ocorrem, mas o processo de confecção da escrita.

Nessa escrita, há um jogo entre o falar (o sonoro) e a ausência de voz (o silêncio). A voz textual dá impulso a um teatro, ou seja, a uma representação de

uma presença que não existe, visto que há apenas solidão extrema. A voz, por mais teatral que seja, afasta a solidão e a morte.

Cada um dos blocos textuais é possuidor de uma cena – mesmo que não chegue a ser totalmente coerente – descrita por frases curtas.

> [...] les phrases d'un texte ne répètent pas toute la même chose, mais [...] elles contiennent [...] des éléments qui n'apportent pas autant d'information que d'autres, qui n'apportent même, parfois, pas d'information du tout. (COMBETTES, 1983 : 5)

Cada frase de cada bloco possui uma informação nova, ou não. Tudo dependerá da progressão temática do texto de cada bloco e do romance em si. Lembramos que a progressão temática ocorre quando um tema é desenvolvido, gera um rema – que pode ser tema do enunciado seguinte – e torna o texto coerente.

Para analisar a progressão temática em *Compagnie*, baseamo-nos em Combettes (1983) e em suas idéias sobre tema (o ponto inicial do enunciado, segundo Combettes), rema (a informação nova) e os três tipos de progressões textuais existentes, pois acreditamos que sua teoria engloba o que ocorre no romance.

Há três tipos de progressões textuais, segundo COmbettes (1983):

- **a progressão linear,** onde o rema de uma frase é o tema da frase seguinte. Em outras palavras: « [...] le thème d'une phrase est "issu" du rhème de la phrase precedente [...] dans la plupart des cas, il ne s'agit que d'une partie du rhème [...] » (COMBETTES, 1983 : 93) Isso ocorre muito em descrições.

- **a progressão de "tema constante"**, onde o mesmo tema aparece em frases sucessivas enquanto os remas são diferentes. Um mesmo tema tem continuidade de frase em frase : [...] elle se trouve continuée plus longtemps dans les textes alors

que [...] la progression linéaire a d'ordinaire une étendue limitée [...] (COMBETTES, 1983 : 95)

- **a progressão de "temas derivados"**, onde os temas derivam de um "hipertema" que pode se encontrar no começo de uma passagem ou numa passagem anterior.

O hipertema – tema largo que conte vários temas possíveis de serem desenvolvidos – para Combettes (1983):

> [...] n'est pas obligatoirement le thème de la première phrase du passage ; il peut s'agir du rhème d'une phrase précédente, ou même, dans certains cas, d'un élément qui doit être rétabli, implicite, non réalisé textuellement. (COMBETTES, 1983 : 92)

Um texto, em geral, possui vários hipertemas, pois a retomada de elementos é algo recorrente para que o leitor não perca o fio condutor da obra.

Além de Combettes (1983), também nos servimos de Grobet (1998) e sua teoria do "módulo periódico", para analisar *Compagnie*:

> [...] le module périodique traite de la ponctuation du discours comprise comme un processus, c'est-à-dire de son découpage dans le temps ou dans l'espace. L'autonomie de ce découpage peut être contestée, dans la mesure où *la syntaxe assume elle aussi, à sa manière, une fonction de segmentation du discours.* (GROBET, 1998 : 104) grifo nosso

Em primeiro lugar, como vemos, a pontuação possui um grande papel na construção textual, em seu processo no tempo e espaço textuais. No entanto a pontuação não chega a ser totalmente autônoma, pois a sintaxe também possui função de segmentadora do discurso, ou seja, de organizadora e estruturadora do mesmo.

Para Grobet, em um módulo periódico há dois parâmetros: o movimento periódico e o ato periódico. Cada movimento periódico é constituído de vários atos periódicos e é definido como a menor parte textual autônoma no momento da enunciação. Em geral, num texto escrito, o final de um movimento periódico é marcado por um ponto. O ato periódico, por sua vez, é a menor unidade textual

coesa, mas não autônoma. Ele é marcado por vírgulas ou sinais gráficos que indicam uma continuação do discurso.

O livro inicia-se com o bloco: “Une voix parvient à quelqu’un dans le noir. Imaginer.” (BECKETT, 1985: 7) Nota-se a indefinição em tudo: *une voix* (de quem?), *parvient* (de onde?), ***à quelqu’un*** (quem?), *dans le noir* (de que lugar?). Em seguida temos a frase *Imaginer*, que é um tanto irônica: como podemos imaginar algo sem outras precisões? Beckett desfaz as três categorias fundamentais de compreensão do enunciado: eu/ aqui/ agora (Benveniste, 1966), ou seja, não se sabe quem enuncia, onde e em que momento.

Em seguida, temos esse bloco, na página 8:

> Une voix parvient à quelqu’un sur le dos dans le noir. Le dos pour ne nommer que lui le lui dit de la façon on change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il les referme. Seul peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu’il entend, Tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu’admettre ce qui se dit. Mais de loin la majeure partie de ce qui se dit ne peut se vérifier. Comme par exemple lorsqu’il entend, Tu vis le jour tel et tel jour. Il arrive que les deux se combinent comme par exemple, Tu vis le jour tel et tel jour et maintenant tu es sur le dos dans le noir. Stratagème peut-être visant à faire rejaillir sur l’irréfutabilité de l’autre. Voilà donc la proposition. A quelqu’un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d’un présent et plus rarement d’un avenir. Comme par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. Imaginant le tout **pour se tenir compagnie**. Vite motus.

Colocamos em destaque a expressão *pour se tenir compagnie*, pelo fato de, a partir dela, vir o título da obra. No entanto, essa companhia é imaginada, não real. Assim como a escrita nessa obra, que é apenas buscada e criada para atingir sua forma pura que, no entanto, não é encontrada, a companhia é imaginada, é ele mesmo (*se tenir compagnie*), mas nunca um outrem.

Analisando o bloco sob o ponto de vista teórico de Grobet, o que a autora afirma sobre *Fin de partie*, é válido também para *Compagnie*, mas para uma unidade

maior, que é o parágrafo, ou seja, um conjunto de frases. A autora trabalha com o movimento periódico em uma única frase.

Em *Compagnie*, os parágrafos – ou blocos textuais - são um conjunto de frases com um fluxo que vai da vida e da busca de uma companhia, ao silêncio e à morte. Á obra é uma espécie de ópera manuscrita, como feita em Leitmotiv, que explicamos anteriormente.

Abaixo, transcrevemos o que Grobet afirma sobre *Fin de Partie*:

> Chez Beckett, le mouvement périodique, correspondant habituellement à une phrase, est souvent suivi par un espace temporel qui a pour effet de renforcer son isolement et à par son autonomie (par le point et la pause). Par effet de contraste, les phrases qui ne sont séparées que par un point forment des mouvements périodiques qui semblent plus proches l'un de l'autre. (GROBET, 1998 : 110)

Em *Compagnie*, em geral o movimento periódico corresponde a um parágrafo, pois cada um deles é isolado por uma dupla linha branca e os pontos em cada frase reforçam o isolamento e autonomia. Como os movimentos periódicos tendem a ser os mesmos, eles são próximos uns dos outros, fazendo com que os textos beckettianos, em geral, possuam um mesmo tom por toda obra, do começo ao fim, possuindo um mesmo ritmo, como se a obra fosse uma partitura musical clássica.

No caso do bloco acima, os movimentos não tendem a serem os mesmos apenas pela recorrência da mesma pontuação, mas também pela repetição de expressões ou vocábulos. No entanto, essas expressões não são repetidas exatamente da mesma maneira. Há informações adicionadas a elas. Há recorrência de progressão de tema constante, mas também há progressão linear, especialmente pelo tom do texto. O ritmo gerado pela repetição de expressões faz com que o leitor perceba uma progressão no texto, ainda que seja mais sonora e sensitiva do que temática.

Por exemplo, na linha 1 há a retomada do tema do primeiro bloco do romance – *Une voix parvient à quelqu'un dans le noir* – mas um termo é adicionado à esse tema – *sur le dos* – mostrando uma progressão. Em seguida, o termo que foi acrescentado, passa a ser tema da frase seguinte e na linha 2 vemos um hipertema, com a retomada de *le noir.*

Na frase 5, o rema anterior *sur le dos dans le noir* é retomado como discurso direto, mas sem praticamente nenhuma marca de pontuação. "Tu" se inicia com letra capital, porém não há aspas ou travessão. Em toda obra, a frase *tu es sur le dos dans le noir* é repetida inúmeras vezes e o leitor não sabe exatamente a quem esse "tu" se refere. Talvez Beckett tenha desejado que seu leitor se sentisse no lugar da voz enunciadora e talvez exatamente por isso também existam tantas duplas linhas brancas e tantos pontos: através das pausas mais longas (linhas brancas) e menos intensas, mas também fortes (pontos), o leitor entra no tom lento e reflexivo do texto.

No bloco transcrito acima, há um jogo com as palavras e expressões existentes, de modo o leitor faz um vai e volta constante, sem necessariamente retornar para as linhas acima: o texto é construído como um bumerangue, ou seja, ele é lançado ao leitor e volta ao ponto de partida. No entanto, há termos adicionados durante a viagem desse "bumerangue" e quando o leitor o retoma, sente que houve uma progressão. É a progressão temática específica da obra que faz com que o leitor tenha essa impressão de ir e voltar sem grandes mudanças, mas com um pequeno avanço, demonstrado pelos recortes das linhas brancas, da pontuação e da estrutura das frases, onde o tema progride para um rema, que vira tema ou hipertema seguinte.

Na página 54, por exemplo, o narrador retorna ao seu "presente", dizendo « Les années se sont enfuies et te revoilà à la même place qu'alors baigné de

lumière irisée les yeux blaqués sur le vide ». A partir desse ponto, apesar de não ter havido um recorte introduzido por uma dupla linha branca, o narrador volta ao seu presente refletindo sobre sua condição novamente. A temática é circular, havendo repetição de temas o tempo todo, porém a introdução de rememorações e imagens novas faz com que o texto progrida paulatinamente e leve o leitor a continuar seu percurso.

O que acontece em *L'innommable*, onde em geral há quebra de coerência textual, na medida em que não há novas informações ou ações adicionadas à narração – como vimos quando analisamos essa obra – parece acontecer sob outro formato em *Compagnie*. Nessa obra, o texto progride somente a partir do que a voz enuncia e não por ações, pois elas não existem. Não há ações nem em *Compagnie*, nem em *L'innommable*. Há variações sobre um mesmo conteúdo. No entanto, em *L'innommable* o narrador não sabe onde pode chegar enquanto que em *Compagnie* a voz que enuncia segue o fluxo textual e termina por anunciar uma solidão total (pelo sentido "Seul" e pelo visual, pois a frase está colocada após duas linhas brancas.

Cada bloco de *Compagnie* não necessariamente é a continuação do outro, mas estão interligados pelos conteúdos e temas. Em cada bloco, a voz enuncia algo que veicula uma representação e o leitor a acompanha. A ordem dos enunciados não é linear, ou seja, uma frase não necessariamente é um rema da frase anterior desenvolvido e transformado em tema. Porém, a organização desses enunciados separados em blocos por uma dupla linha branca e seguidos por uma alínea paragrafal faz com que o leitor respire e veja uma ligação entre esses blocos, segundo a progressão temática.

Na página 27 da obra, podemos ler:

> Et s'il parlait après tout. Si faiblement que ce soit. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Tu es sur le dos dans le noir et un jour parleras à nouveau. Un jour ! Enfin. Enfin tu parleras à nouveau. Oui je me rappelle. Ce fut moi. Ce fut moi alors. (BECKETT, 1985 : 27)

Notamos o hipertema "être sur le dos dans le noir" mais uma vez enunciado em um bloco, dando o tom de repetição e um ritmo circular ao texto, que lembra-nos a *passacalha*: um gênero de composição musical formada por variações, que demonstram progressão musical, porém com um tom base que se repete sempre, até o fim da obra, obstinadamente.

Interessante enfatizar a frase *Un jour!*, que será enfatizada. *Jour* tem relação com luz e opõe-se à *noir*, que relaciona-se com a noite e a falta de luz, mostrando a oposição no jogo textual não apenas da escrita (voz X silêncio), como também da representação das imagens que as palavras dão ao discurso.

A exclamação parece ser um grito angustiado, como toda obra possui um tom de angústia e desespero, pois o dia em questão não chega, justamente por causa da repetição a qual os sujeitos beckettianos são inexoravelmente submetidos. As repetições e movimentos circulares criam um efeito um tanto quanto angustiante no leitor, que se torna parte da própria escrita que está em jogo.

O bloco que transcrevemos acima é seguido por:

> Tu es seul dans le jardin. Ta mère est dans la cuisine se préparant au goûter avec Madame Coote. Confectionnant les tartines beurrées d'une minceur de lamelle. De derrière un buisson tu observes Madame Coote qui arrive. Petite femme maigre et aigre. Ta mère lui répond en disant, Il joue dans le jardin. Tu grimpes jusqu'au sommet d'un grand sapin. Tu restes là-haut à l'écoute de tous les bruits. Puis te jettes en bas. Les grandes branches brisent la chute. Les aiguilles. Tu restes un moment face contre terre. Puis regrimpes sur l'arbre. Ta mère répond à Madame Coote en disant, Il a été odieux. (BECKETT, 1985 : 27-28)

A primeira imagem que vemos, é um jardim. Em seguida, há a imagem da mãe na cozinha e continuação da descrição do quadro. O ritmo, nesse trecho, não é circular, pois nota-se uma progressão do tema, sem retomadas, repetições e

pseudo-repetiçoes. O leitor se sente mais confortável em um bloco como esse, onde o ritmo é constante e crescente, pois o tom é de avanço.

As frases muito curtas não necessariamente são marcas de hesitação como em *L'innommable*, mas, ao contrário, marcam a dor e o reforço que a voz deseja expressar através dos enunciados. Assim, os pontos deixam bem explícitos e impressos no leitor o que está sendo enunciado: a certeza da solidão, como única companhia.

> **Un autre** imaginant le tout **pour se tenir compagnie** Dans le même noir sa créature ou dans un autre. Vite imaginer. Dans le même. (BECKETT, 1985: 45)

Notamos, novamente, que o sujeito tem que ser companhia a ele mesmo : *pour se tenir compagnie*. Mesmo que se imagine *un autre*, é ele mesmo que se faz companhia. Vemos aí o cúmulo da solidão e do nada, do outro que não existe, mas é enunciado. É como a escrita que, mesmo enunciada, não é capaz de se mostrar como é, como se realiza, puramente. A escrita está permeada de acompanhamentos – pontos e estruturas sintáticas – que de nada lhe servem para se mostrar completamente.

Os pontos indicam pausas mais longas que vírgulas ou outros sinais gráficos que marcam uma continuação da frase. O ponto indica que a frase terminou e o leitor, nesse trecho, faz uma pausa na leitura um pouco mais demorada. Quando temos várias frases curtas, consequentemente temos mais pontos, o que torna o tom é mais lento e o ritmo mais cortado. Há uma percepção mais clara de solidão, a partir da estrutura textual. Assim como as repetições auxiliam na percepção de um tom mais vagaroso, pelo fato do movimento da leitura parecer ser circular e não horizontal. Vejamos um exemplo:

> Non pas dans un autre comme primitivement envisage. Dans le même. En tant que plus apte à tenir compagnie. Et qu'il restait à imaginer sa posture.

> Et si fixe ou mobile. Laquelle de toutes les postures imaginables risquait le moins de lasser à la longue ? (1985 : 59)

Por haver muitas frases curtas, marcadas pelos pontos, esse romance de Beckett possui um ritmo lento e cadenciado, como dissemos. Os conectores coordenativos – como et – são colocados, em geral, após um ponto, para marcar bem a pausa textual e demonstrar esse fluxo lento.

Não há quase marcadores subordinativos na obra, pois os pontos dão conta de separar os períodos e dar-lhes a significação necessária, através do tom que criam.

Há uma “superpontuação” na obra, ou seja, as frases são cortadas por vários pontos. Assim, Beckett corta os núcleos frasais e as frases de cada bloco possuem uma ligação através dos pontos. Eles possuem a função dos conectores frasais coordenadores e subordinadores, mas é o leitor que, com seu trabalho ativo, percebe esses conectores.

Os pontos de interrogação no primeiro bloco da página 72, onde a voz enunciadora coloca perguntas e tenta respondê-las, mostram uma certa precisão: “Un sixième sens quelconque? Inexplicable prémonition d’um malheur imminent? Oui ou Non? Non. De la raison pute? En deçà de l’expérience. Dieu est amour. Oui ou non ? Non.” As perguntas, aqui, parecem ser colocadas não necessariamente para serem respondidas, mas para marcar pausas maiores no texto e causar uma entonação diferente, marcando um ritmo ascendente em cada pergunta, que se torna descendente quando há a resposta. É um jogo musical que vemos aqui, onde as perguntas e suas respostas são utilizadas para criar uma sonoridade diversificada na obra. Mais uma vez, vemos a escrita sendo utilizada como forma.

Se analisarmos a obra como um todo, não há progressão no que diz respeito ao enredo ou a ações, já que nada disso existe nesse texto. No entanto, existem progressões pontuais, em cada bloco e de um bloco para o outro. Isso é o suficiente para que o leitor continue a obra até o fim. O ritmo circular percorre toda obra e um tom melancólico envolve o leitor, fazendo-o seguir até o fim como ouvinte de uma música lenta e pausada, que termina como começara.

Ainda no trecho que transcrevemos acima, vemos a exploração da sonoridade da escrita por Beckett – o que ele realiza em todas as suas obras – por exemplo, na frase *Laquelle de toutes les postures imaginables risquait Le moins de laisser la longue?*, houve exploração do som [l], fazendo com que o ritmo lento seja prolongado, pois esse fonema é alongado, quando pronunciado.

Muitos sons nessa obra são nasais e languidos, demonstrando o ritmo ao qual o personagem está inserido: lento.

Em outras vezes, Beckett fabrica frases extremamente longas, sem nenhum tipo de pontuação, onde a voz enunciadora estaria arfante, como em *Comment c'est*:

> A peine la flamme allumée par quelque bonne action de ta part ou par quelque petit triomphe sur tes rivaux ou par un mot d'éloge de la bouche de tes parents ou de tes maîtres qu'elle se mettait à faiblir et à pâlir en te laissant en très peu de temps aussi frileux et sombre que devant. (1985 : 39)

Algumas frases nas obras de Beckett possuem uma sonoridade própria da poesia: "[...] Voilà donc le hérisson dans le carton avec suffisamment de vers pour pouvoir voir venir." (1985 : 38) Aqui, há repetição do som nasal [õ] em *donc, hérisson* e *carton*, do som [wa] em *voilà*, *pouvoir*, *voir*, do som [E] em *avec* e *vers* (analisar se é verbo ou substantivo) e do som [u] em *pour* e *pouvoir*. Enfim, há uma musicalidade intensa nessa frase, um fluxo melodioso e agradável aos ouvidos, mas a frase em si não faz muito sentido, pelas imagens que nela estão misturadas.

Escrita e imagem visual unem-se diversas vezes na obra de Beckett, como nesse exemplo: “Lors de ta dernière sortie la terre était sous la *neige*.” (47) (grifo nosso). A imagem do branco sem vida – da neve – une-se à imagem branca da página e à solidão do personagem. Temos, enfim, três níveis textuais completando-se aqui: o nível da imagem criada pela neve na mente do leitor, outro da imagem criada na mente do personagem e outro criado pelo efeito do texto intercalado todo o tempo com espaços brancos da página.

É interessante notar, em *Compagnie*, que um dos trechos com um dos parágrafos mais longos é o que vai da página 47 a 52, onde o parágrafo – a forma dele – parece corresponder à longa e lenta caminhada do personagem.

Como podemos notar pelos dados da tabela, o livro não apresenta tantos sinais de pontuação quanto poderia, pois, tratando-se de um romance, ele trabalharia com toda a gama (ou quase toda) possível de pontuações existentes.

Devido ao fato desse romance não apresentar diálogos entre personagens, não é de se espantar que nele não tenham sido utilizadas aspas ou travessões.

Em um livro entrecortado por brancos, dificilmente haveria uma divisão por capítulos. Essa obra se parece mais com fotografias ou cenas cortadas de um filme do que com um romance linear. Graças aos recortes, o ritmo é entrecortado e notamos um personagem angustiando-se perante a solidão.

A estrutura do texto – sua sintaxe – é complexa e não segue a norma tradicional (como nas outras obras de Beckett). Por exemplo, o autor aprecia utilizar-se de períodos textuais formados por apenas uma única palavra. Existem frases de uma só palavra na gramática tradicional, mas no contexto em que várias delas estão na obra de Beckett, elas poderiam, na verdade, virem unidas à frase anterior, sem que a palavra estivesse isolada por um ponto. No exemplo a seguir, o termo

nécessairement poderia vir junto com a frase anterior. Porém, para enfatizar o advérbio, o autor preferiu deixar o vocábulo isolado: “[...] Le grand bow-window donnait sur l’ouest et la montagne. Principalement sur l’ouest. Car étant bow il donnait aussi quelque peu sur le nord et sur le sud. Nécessairement. ” (1985 : 15) Os termos *principalement* e *nécessairement* são irônicos, pois o sujeito que enuncia o texto não dá ao leitor um lugar preciso em sua descrição e ainda brinca com ela, tentando dar-lhe precisões impossíveis

Vocábulos isolados, nessa obra, parecem ter maior importância rítmica do que nas obras anteriores. Bakhtin (1990), como dissemos, afirmou que as palavras possuem uma grandeza mística e metafísica. De fato, na obra de Beckett isso fica claro, pois apenas um vocábulo, isolado entre pontos, tem a força de todo um parágrafo, por exemplo, no que diz respeito à sintaxe e ao ritmo. Por exemplo, no final da obra, o termo Seul encontra-se isolado em um parágrafo, mostrando toda uma ligação com a obra e com os parágrafos anteriores, não apenas pelo seu sentido, mas pela sua colocação na página: ele está isolado, após duas linhas brancas e uma alínea e abaixo dele, nada se encontra. Ele representa toda a companhia que o sujeito enunciador e o leitor possuem: nenhuma. Também representa a escrita que busca por si: está sozinha, não encontra apoio.

Se analisarmos o *Anexo 7*, veremos algumas páginas de Compagnie escaneadas e, fazendo um cálculo da pontuação de frase nelas apresentada a fim de ver o efeito que isso causa na obra, constatamos que: 90% da pontuação de frase da obra, aproximadamente, aparece com o ponto; 6% com a interrogação e 4% com a vírgula. Concluímos que o ponto realiza o papel da vírgula nessa obra, porém, por ser possuidor de uma pausa mais intensa, confere ao texto um tom lento, como havíamos mencionado.

Conclusão

Pelo o que percebemos pela leitura das obras do *corpus* desse trabalho, os textos de Beckett tendem a fazer uma reflexão sobre a escrita e, mesmo tratando-se de romances, a narrativa neles parece não ser o que mais importa. O ritmo da escrita e sua forma é o que realmente interessa em Beckett.

O autor assemelha-se a Mallarmé no tocante a uma busca incansável pela escrita pura. Beckett busca por uma escrita que exista por si mesma, e seus textos tornam-se labirínticos como os de Mallarmé. Beckett busca pela questão linguística (lembremos de sua carta a Axel Kaun na qual ele desejava uma linguagem desprovida de seu sistema), na qual ele deseja encontrar a não-linguagem que possa ser expressada.

Segundo Galharte (2000: 3): “Em muitos escritos de [...] Beckett, pensa-se algumas vezes em fazer silêncio, em abandonar a palavra, já que a ela se ligam as ideias de mancha e falha.”

O ritmo de Beckett tende a ser duro e seco. Isso se deve ao fato do escritor quase não se utilizar de metáforas ou imagens sinestésicas em suas obras, mas, sim, apenas de termos essenciais à escrita (algumas vezes termos duros, que passam uma imagem sombria), que mostrem o que deve ser visto sem floreios e poeticidade, no que diz respeito ao romantismo que alguns escritores colocam em seus textos.

Beckett possui uma profunda relação com a ruína, sintática e semanticamente, pois seus textos parecem mostrar as ruínas da escrita e do romance tradicional.

Por se tratarem de obras cíclicas – onde o início e o fim são os mesmos – o leitor pode acompanhar o romance como deseja: de traz para frente ou vice-versa, como em uma obra musical de passacalha em que se quer ouvir apenas o trecho final, ou se quer repetir um outro, enfim, tudo é possível.

Em Beckett, notamos bem o que disse Meschonnic (1982), sobre o ritmo: não se trata de uma forma que caminha lado a lado com o sentido, mas, sim, de uma forma carregada de sentido. O ritmo não é emoção pura, apenas. Ele é sensação ligada a uma estrutura. O ritmo é tangível.

Considerações finais

Iniciamos esse trabalho exprimindo nosso desejo em mostrar a escrita como forma através dos três últimos romances de Samuel Beckett, ou seja, queríamos mostrar a estrutura textual nessas obras de Beckett, refletindo sobre a colocação do texto na página e no ritmo apresentado no discurso, através da análise das frases e expressões empregadas, juntamente com os sinais de pontuação de frase e de texto.

Para mostrar ao leitor que a escrita não surgiu subitamente e que ela se modificou – e muito – através dos tempos, no capítulo 1 dissertamos sobre as origens da mesma e suas evoluções ao longo do tempo.

Vimos que a escrita é uma ferramenta constantemente empregada pelo homem não apenas como instrumento de comunicação, mas também como instrumento de arte.

A poesia possuía um privilégio literário, sendo considerada mais artística que a prosa, o que mudou ao longo dos anos, especialmente com os trabalhos inovadores de Baudelaire, com seus poemas em prosa e que, especialmente com os Caligrammes de Apolinaire e com os poemas de *Un coup de dés* de Mallarmé, os textos literários começaram a ganhar nova forma sobre a página. O suporte passou a ser mais explorado e o branco textual passou a ter mais importância.

Lapidada através dos séculos, a escrita tornou-se marca de estilo de cada escritor, de acordo com sua manipulação e colocação sobre o suporte no qual é inserida.

Com a chegada da modernidade, a forma da escrita passou a ser mais importante que seu conteúdo, ou seja, a busca pela escrita pura, como forma que fala por si mesma, é sempre procurada por vários escritores, entre eles, Beckett.

O ritmo – tanto da fala quanto da escrita – foi algo sempre questionado pelos escritores e pesquisadores. Platão foi o primeiro a falar de ritmo, concebendo-o como “a ordem do movimento”, ou seja, a organização do movimento discursivo. O movimento – segundo Pineau, 1979 – é definido pela alternância dinâmica da vivacidade do discurso e de suas pausas. A forma que eles adquirem, unidos, é o movimento rítmico. Assim, o silêncio – ou a pausa – é estrutura essencial do discurso e organizadora do ritmo. É através do movimento das palavras e expressões e de suas pausas – através do sinais de pontuação frasais e textuais e da colocação do texto no suporte ao qual ele é inserido – que o ritmo se organiza.

Para Benveniste (1966), o ritmo é movimento cadenciado, o que nos faz lembrar a ideia acima, na qual o movimento é delimitado pelas pausas ou os silêncios textuais. Dessons e Meschonnic (1998), também utilizaram-se desse conceito para elaborar sua definição de ritmo, como sendo uma alternância entre um “tempo forte” e um “tempo fraco”, ou seja, o ritmo está ligado à musicalidade e ao espaço textuais. O ritmo não é apenas uma noção, mas é concretamente analisável no espaço textual.

Refletindo sobre a definição de Benveniste (1966) e aprofundando-a, Meschonnic (1982) nos ensina a ver o ritmo como uma estrutura organizadora do sentido no discurso. O ritmo faz parte do sentido do discurso e denota o traço do sujeito que a ele pertence. Assim, o ritmo é organização do movimento do discurso pelo sujeito que o enuncia.

Partimos para a análise da escrita beckettiana porque seus textos apresentam um trabalho diferenciado com a escrita, especialmente nos últimos romances. Trata-se de inovações tanto no que diz respeito às categorias narrativas de personagem, espaço e tempo, quanto à escrita enquanto forma. Em Beckett não há personagem

nos moldes tradicionais – aquele que realiza alguma ação – visto que as vozes enunciativas nada fazem, além de expressar seus pensamentos e não realizam ação alguma. Não há espaço bem definido, nem tempo delimitado. Os romances são cíclicos: a narrativa termina como começou, não tendo havido progresso, sob o ponto de vista da ação. Pode-se dizer, que nem do ponto de vista estrutural há progresso, visto que as frases são constituídas, em geral, da mesma maneira. O que importa nesses romances é o trabalho com a escrita e mostrá-la exatamente como ela é, buscando a si mesma. A busca pela forma pura e pelo ritmo puro – de uma escrita que se orienta por si mesma – é o mais importante nesses romances.

A forma da escrita, para nós, além de tratar da sintaxe das frases e do texto, condiz também com a colocação do discurso na página. Beckett trabalha de forma inovadora com a escrita pelo fato de, por exemplo, em *L'innommable* não haver quase parágrafo algum e o discurso ser confeccionado por blocos textuais extremamente pesados, sem linhas brancas, alíneas ou pontos, apenas com vírgulas, como se a voz enunciadora fosse alguém aprisionado e que não pudesse respirar e, assim, passasse a mesma imagem e sensação ao leitor, através da visualização do texto e da sua verbalização em voz alta.

De fato, a leitura em voz alta dos textos de Beckett auxilia – e muito – sua compreensão, visto que a pontuação – de frase e de texto – certas vezes está desgastada ou totalmente ausente. A ausência total de pontuação de frase encontra-se em *Comment c'est*, por exemplo, onde não vemos nenhum ponto ou vírgula. No entanto, nesse romance existe pontuação de texto – linhas brancas entrecortam pequenos blocos textuais – que fazem com que o romance adquira a forma de um grande poema em prosa, ainda mais se considerarmos suas repetições e construções cíclicas, como apresentamos no capítulo 4.

Compagnie é como uma mescla dos dois romances anteriores, não com relação ao enredo – visto que não há enredo em nenhuma das três obras – mas quanto à forma textual: nessa obra vemos blocos textuais como em Comment c'est, mas construídos de uma maneira rítmica diferente desse romance, assim como diferencia-se de *L'innommable*. Em *Compagnie*, não há a sofreguidão tonal de *L'innommable* e também não há a repetição cíclica em pequenos sintagmas como em *Comment c'est*. Nela existe um tom de uma voz mais controlada e compassada, o que é mostrado pela pontuação de texto e de frase em trabalho conjunto: há grandes espaços brancos separando os blocos textuais, assim como uma grande quantidade de pontos, cortando os períodos e deixando-os menores e semanticamente mais acessíveis ao leitor, ao contrário dos longos e mais complexos períodos de *Comment c'est* e *L'innommable*.

No início do trabalho, também colocamos várias questões, que tentamos responder pouco a pouco e, principalmente, em nosso capítulo 4: Qual é o efeito causado pelas repetições beckettianas? A sonoridade é a mesma em todas as obras? Qual sua relação com o ritmo? Como o ritmo se apresenta nesses textos? Seria o mesmo em todos eles? O que se passa com a sintaxe e a pontuação nessas obras? Quais são os efeitos provocados pelos textos construídos em blocos? O que ocorre com o leitor?

Vimos que em todas as obras de Beckett aqui analisadas ocorre repetição, e que as três obras possuem um mesmo tema: a busca pela escrita pura. O efeito causado pelas repetições de sintagmas e expressões, em cada romance, é diferente, pois, por exemplo, em *L'innommable*, as repetições tratam-se de rema da frase anterior, que transforma-se em tema na frase seguinte ou do ato enunciativo da voz discursiva, que não cessa de repetir que precisa se expressar e continuar.

Em *Comment c'est*, as repetições dão, sobretudo, um tom poético ao texto e, algumas vezes, são geradas para mostrar sons onomatopéicos. *Compagnie* apresenta repetições de tema com variação no rema seguinte, fazendo com haja progressão na estrutura frasal, mas o ritmo continua cíclico, como nas outras obras.

A sonoridade das obras varia, visto que as construções sintáticas são diversificadas, já que a pontuação de frase e de texto é diferente em todas elas. A sonoridade está ligada ao ritmo e, apesar de termos um tom cíclico em todas as obras, eles possuem variações de romance para romance. Como afirmamos, em *L'innommable* temos repetições e vírgulas que geram um tom mais ligeiro; em *Comment c'est*, temos um tom menos ligeiro, porém ainda assim cansativo; em *Compagnie*, o tom é mais lento, devido à grande presença de pontos.

Em *L'innommable*, não é apenas a repetição de vírgulas que gera um tom cansativo, mas também os grandes blocos textuais que ocupam uma página inteira, sem nenhum espaço branco para o leitor repousar seus olhos e, assim, diminuir o processo de leitura da marcha acelarada. *Comment c'est* mostra blocos como versos de um poema em prosa, conferindo um efeito mais poético ao texto e *Compagnie* apresenta blocos com descrições de situações ou com frases enunciadas marcadas por pontos, como se cada bloco fosse um fluxo de pensamento que se encerra e, após uma pausa, inicia-se outro, que pode ter relação com o anterior, ou não.

Em Beckett, a pontuação, seja ela de frase ou de texto, é essencial para que se perceba o ritmo – em geral perturbador e cíclico – que pertence às suas obras. É através da pontuação que percebemos o ritmo e estilo do escritor e confirmamos sua busca incessante por uma escrita que fala por si só, ainda que o processo não tenha fim.

Não pretendemos esgotar o campo de pesquisa na área desse nosso trabalho, pois ainda há o que ser feito. Deve-se pesquisar, por exemplo, o processo de leitura das obras, com um olhar mais profundo sobre o leitor e os esquemas ou caminhos utilizados por ele para interpretar o texto e atingir seu sentido.

Pode-se também fazer um trabalho mais atento aos signos linguísticos das obras, verificando-se, mais profundamente, a carga semântica dos termos, expressões e frases empregados. Que efeito eles causam no texto sobre a página? A sintaxe liga-se intrinsecamente a esses signos, sendo que a forma frasal é a mesma da carga semântica dos termos empregados?

Pesquisamos sobre as estruturas textuais beckettianas e no efeito que elas causam no texto, mas não nos aprofundamos nas possíveis razões que levaram o autor a assim fazê-las. Talvez um trabalho mais específico sobre sua biografia e seus estudos ajude-nos a compreender essa busca de Beckett pela escrita pura.

Enfim, o campo é vasto e talvez não encontremos respostas para todas as nossas perguntas, já que, segundo Beckett, “chaque mot est comme une tache inutile sur le silence et le néant”.

Referências bibliográficas

Corpus:

BECKETT, S. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. *Comment c'est.* Paris : les Éditions de Minuit, 1961.

_____. *L'innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

Obras teóricas:

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 2005.

ANDRADE, F. de S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Beckett narra a vida no limbo como ela é. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. E 7, 20 dez. 2003.

_____. Beckett e o silêncio à vista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. E 2, 1º abr. 2006.

ANIS Jacques. *L'écriture: théories et descriptions*. Bruxelles: De Boeck Université, 1988.

ARABYAN, Marc. *Le paragraphe narratif.* Paris: L'Harmattan, 1994.

ARAÚJO, Emanuel. "Normalizações especiais – Poesia"; "O projeto visual". In: *A construção do livro. Princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000, 4ª tiragem. pp. 151-167; 401-476

BAKHTINE, M. « Les frontières entre poétique et linguistique ». In : TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine*. Le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Hucitec: São Paulo: 1990.

BANFIELD, Ann. *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre.* Paris : Seuil, 1995.

BAQUÉ, F. *Le nouveau roman*. Paris : Bordas, 1972.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian. *O poder das bibliotecas.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris : Editions du Seuil, 1984.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 2004.

BAUDELAIRE, C. « Théophile Gautier » ; « Le peintre de la vie moderne ». In : *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1976. pp. 103-128 ; 683-724

BENVENISTE, Émile. "De la subjectivité dans le langage." ; « La forme et le sens dans le langage ». In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966 pp. 258-266

_____. « La forme et le sens dans le langage » In : *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1976.

BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett.* Paris : Gallimard, 1969.

BERRETTINI, C. *Samuel Beckett: escritor plural.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORDAS, Éric. *Le rythme de la prose.* http://semen.revues.org/2660 - consulta em 30.12.11

BRONCKART, Jean-Paul. "Extralangage, référentiel et contexte". In : *Les fonctionnement des discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse.* Neuchâtel – Paris: Delachaux & Niestlé, 1985, p.25-36.

CATACH, Nina. « La ponctuation ». In : *La Ponctuation*, *Langue Française*, n. 45, février 1980, pp. 16-27.

_____. *La ponctuation* (Histoire et système). Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita*: uma organização do heterogêneo da linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHARTIER, R. (org.) « Do livro à leitura. » In : Práticas de leitura. São Paulo : Estação Liberdade, 1996.

_____. « Révolutions et modèles de la lecture, XV-XX siècles. » In : « Lecteurs, lectures », *Le Français Aujourd'hui* n. 112, 1995.

CLAUDEL, Paul. *Réfléxions sur la poésie*. Paris : Gallimard, 1963.

_____. *Art poétique.* Paris : Gallimard, 1997.

COMBETTES, Bernard. *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique.* Duculot, Paris/ Gembloux. Corblin Francis, 1983

COMPAGNON. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979 pp. 235 – 356

CONNOR, S. *Samuel Beckett : repetition, theory and text.* NY: B Blackwell, 1988.

DABÈNE, Michel. *L'adulte et l'écriture*: contribution à une didactique de l'écrit en langue maternelle. Bruxelles : De Boeck-Wesmael s.a., 1987.

DAHLET, V. *De la ponctuation au ton : les romans de Robert Pinget*. Thèse présentée en vue du Doctorat. Université de Paris VII, Sciences des textes et documents, 1990.

_____. "Pontuação, língua, discurso". In: *Anais*, São Paulo: GEL, 1995. pp. 337-340

_____. “Pontuação, sentido e efeitos de sentido.” In: *Anais*, São José do Rio Preto: UNESP/ GEL, 1998. pp. 465-471

_____. “Robert Pinget ou la ponctuation causeuse de voix *Le Libera, Cette Voix*” ; In : *Le chantier Robert Pinget.* Paris : Jean-Michel Place, 2000. pp. 59-71

_____. “A pontuação e as culturas da escrita.” In: *Filologia e linguística portuguesa*. São Paulo, n. 8, 2006a. pp. 287-314

_____. *As (man)obras da pontuação.* São Paulo: Humanitas/FFLCH e Fapesp, 2006b.

_____. “As fissuras da linguagem literária: do século XIX ao século XX.” In: *Revista da ANPOLL* n. 23, Brasília-DF, jul/dez 2007. pp. 396-412

_____. “Prefácio”. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. [introd., org., trad. e notas de Álvaro Faleiros]. Cotia: Ateliê Editorial/ Brasília, DF: Editora UnB, 2008. p. 9 – 11

DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles : Duculot, 1998.

DELESALLE, Simone. “Les signes du discours rapporté: desseins, dessins, destins. » In : FENOGLIO, Irene. BOUCHERON-PÉTILLON, Sabine. *Langages.* Paris : Larousse/ VUEF, 2002

DESSONS, G. ; MESCHONNIC, H. *Traité du rythme : des vers et des proses.* Paris : Dunod, 1998.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris : Éditions du Seuil, 1972.

FÁVERO, L.L. *Coesão e coerência textuais.* São Paulo: Ática, 1991.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. *A palavra extinta: a escrita de silêncios em “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector e Worstward Ho, de Samuel Beckett.* Dissertação de Mestrado elaborada sob orientação da Professora Doutora Lúcia Pontieri e apresentada à Área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Junho de 2000.

GOODY, Jack. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage.* Paris : Minuti, 1979

_____. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

GROBET, Anne. « Le rôle des ponctuants dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de *Fin de partie* de Samuel Beckett » In : DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles : Duculot, 1998.

HAGÈGE, Claude. *L'homme de paroles*. Paris : Fayard, 1985.

LADISLAS, Mandel – *Des écritures et de leurs finalités (de la fonction culturelle)*

LAFFONT, R. *Anthroplogie de l'écriture.* Centre Pompidou, Paris : 1984.

JOUVE, V. "O que é leitura?" In: *A leitura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

LEBLANC, Julie. « La ponctuation face à la théorie de l'énonciation ». In : DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles : Duculot, 1998.

LÉGER, N. *Les vies silencieuses de Samuel Beckett.* Paris : Allia, 2006.

LORENCEAU, Annette. « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui : Résultats d'une enquête ». In : *La Ponctuation*, *Langue Française*, n. 45, février 1980, pp. 89-97.

LOTMAN, Y. M. *La structure du texte artistique.* Paris : Gallimard, 1973.

MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod, 1993.

_____. *Syntaxe du français*. Paris : Hachette, 1994.

MAIAKOVSKI, V. *Poética : como fazer versos.* São Paulo: Global, 1977.

MALLARMÉ, S. *Un coup de dés*. São Paulo : Perspectiva, 2006.

_____. “Crise de vers” ; « Quand au livre » ; « La musique et les lettres ». In : *Oeuvres complètes.* Paris : Gallimard, 1945. pp. 360-368 ; 369-387 ; 637-657.

MARQUILLÓ LAURRUY, M ; CAPPEAU, P. ; FABRE, C. « L’entrée dans l’écrit en langue cible d’élèves d’une classe bilingue. » In : MARQUILLÓ-LARRUY, M. [coord.] *Écritures et textes d’aujourd’hui.* ENS Éditions, Crédif, dec, 1997. pp. 327-360

MESCHONNIC, H. « Non mots mais phrases, poésie ». In : *Pour la poétique II.* Paris : Gallimard, 1970. v. 2

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982.

_____. *La rime et la vie.* Paris : Verdier, 1990.

_____. *Politique du rythme : politique du sujet*. Lagrasse : Verdier, 1995.

_____. *De la langue française : essai sur une clarté obscure.* Paris : Hachette, 1997.

_____. *Modernité modernité*. Paris : Verdier, 1988.

MILNER, Jean-Claude. « La théorie de la phrase ». In : *Introduction à une science du langage.* Paris : Éditions du Seuil, 1989. pp. 499-511

NY, J-F Le. « Texte, structure mentale, paragraphe. In : *La notion de paragraphe.* Paris : CNRS, 1985.

ORIOL-BOYER, C. « L’Art de l’autre : didactique du texte et communication. » In : *Langue Française*, n. 70, Paris : Larousse, 1986.

PLANE, S. « Le traitement de texte : un instrument qui fige la réécriture ou qui la rend plus souple ? » In : MARQUILLÓ-LARRUY, M. [coord.] *Écritures et textes d'aujourd'hui.* ENS Éditions, Crédif, dec, 1997. pp. 181-201

PECHAR, J. "Qui parle?" In: *Le chantier Robert Pinget.* Paris : Jean-Michel Place, 2000. pp. 59-71

PERROT, Jean. « Ponctuation et fonctions linguistiques ». In : *La Ponctuation*, *Langue Française*, n. 45, février 1980, pp. 67-76.

PÉTILLON, Sabine. *Langages*. Paris : Larousse, n. 147, 2002, pp. 39 – 55

PIETRARÓIA, C. "A coerência e coesão textuais." In: *Questões de Leitura.* São Paulo: Annablume, 2001. pp. 31-47

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, (1993, 1ª reimpressão).

PURNELLE, Gérald. « Théorie et typographie : une synthèse des règles typographiques de la ponctuation. » In : DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles : Duculot, 1998.

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman.* Paris : Editions du Seuil, 1971.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de minuit, 1963.

ROSIER, Laurence. « La ponctuation et ses acteurs ». In : DEFAYS, Jean-Marc; ROSIER, Laurence; TILKIN, Françoise. *À qui appartient la ponctuation ?* Paris, Bruxelles : Duculot, 1998.

SARRAUTE, Nathalie. "L'Ère de soupçon". In: *L'Ère de soupçon*. Paris : Gallimard, 1956. pp. 59 – 79

SERÇA, Isabelle. « Ecrire le Temps : Phrase, rythme et ponctuation chez Proust. » In : *Poétique* (Collection), n. 153, 2008, pp. 23 – 39.

SZILAGYI, Ildiko. « Le verset: entre le vers et le paragraphe. » In : CHAREST, Nelson. *Le verset moderne. Etudes littéraires*. Québec : Université Laval, n. 39, 2008, pp. 93 – 107.

VALÉRY, Paul. « L'infini esthétique" (1934). (http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/infini_esthetique/valery_infini_esthetique.pdf) consultado em 3 de agosto de 2010.

_____. « Questions de poésie » ; « Poésie et pensée abstraite ». In : *Oeuvres I*. Paris : Gallimard, 1957. pp. 1280-1294 ; 1314-1339.

_____. "Langage" In: *Cahiers I*. Paris : Gallimard, 1973a. pp. 379-476

_____. « Art et Esthétique »; « Poïétique »; « Poésie » ; « Littérature » In : *Cahiers II*. Paris : Gallimard, 1973b. pp. 921-983; 985-1056; 1057-1142; 1143-1242.

VERLAINE, Paul. "Art Poétique" ()

VIGNAUX, Georges. *Le discours acteur du monde : énonciation, argumentation et cognition*. Ophrys, 1988.

VIGNER, G. « La représentation du savoir : mise en page et mise en texte dans les manuels scolaires. » In : MARQUILLÓ-LARRUY, M. [coord.] *Écritures et textes d'aujourd'hui.* ENS Éditions, Crédif, dec, 1997. pp. 47-81

VYGOTSKY, L. "Pensamento e palavra" In: *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 3 ed. (Ed original 1934)

YOCARIS, Ilias. « Une poétique de l'indétermination : Style et syntaxe dans "La Route des Flandres" » In : *Poétique* (Collection), n. 146, 2006, pp. 217 - 235

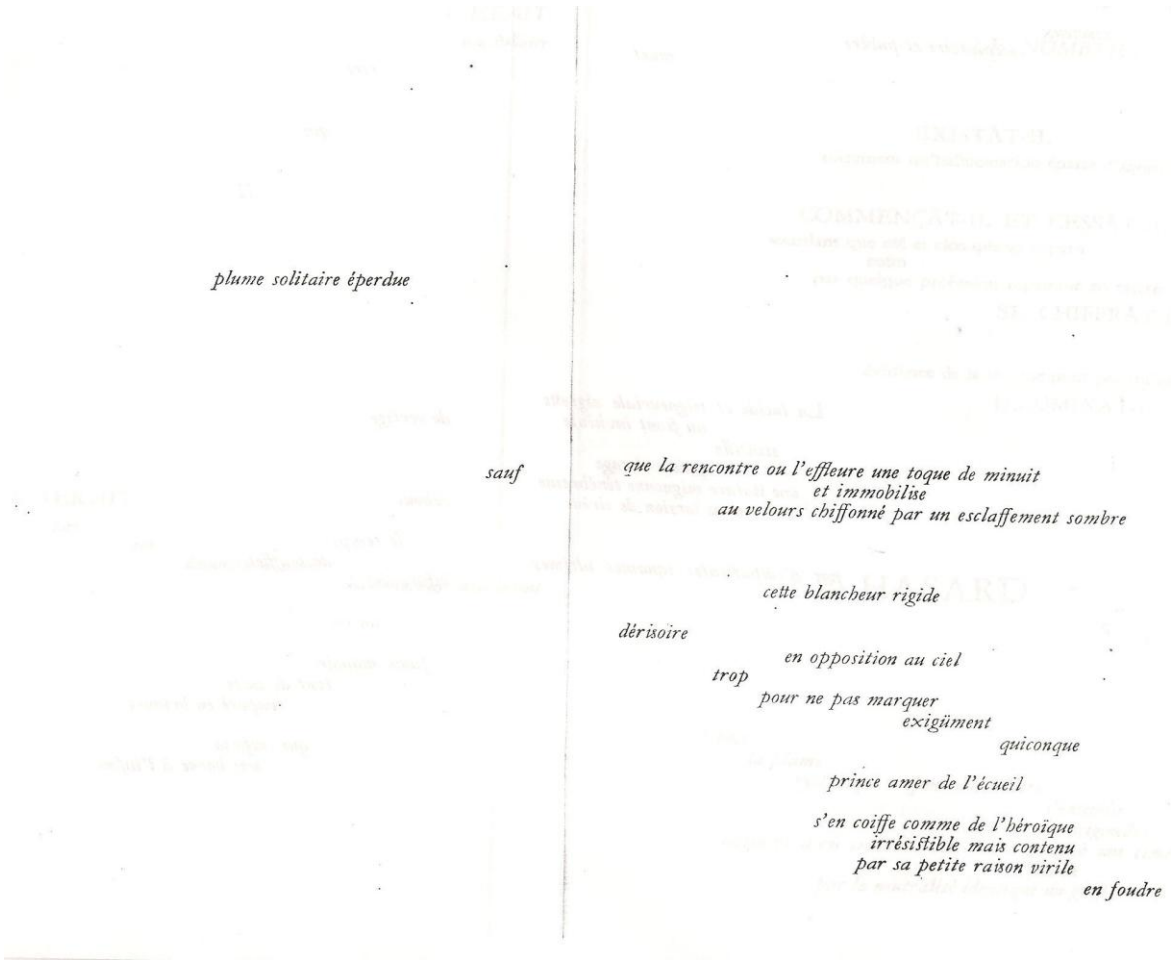
ZUMTHOR, Paul. « Du rythme à la rime » In. : *Langue, texte, énigme*. Paris : Éditions du Seuil, 1975. pp. 125-143

_____. « Le rythme dans la poésie orale ». In : *Le Rythme et le discours*, *Langue Française*, n. 56, décembre 1982, pp. 114-127.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira ; Suely Fenerich. São Paulo : EDUC – Editora da PUC-SP, 2000

Anexos

Anexo 1 - Un coup de dés



plume solitaire éperdue

sauf

que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

pour ne pas marquer

exigüment

quiconque

prince amer de l'écueil

s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile

en foudre

Anexo 2

http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://windspiritgirl.files.wordpress.com/2010/03/guillaume_apollinaire_calligramme-jpg1.jpeg&imgrefurl=http://windspiritgirl.wordpress.com/vispo/&h=440&w=327&sz=20&tbnid=j0bU4cqMk_AD2M:&tbnh=127&tbnw=94&prev=/images%3Fq%3Dcalligrammes&zoom=1&q=calligrammes&hl=pt-BR&usg=__fycjUTtxprGvq8jqx5oIvpBTYV4=&sa=X&ei=gQh0TcOjGcH78Aaz--zoDg&ved=0CCkQ9QEwAw consultado em 27 de fevereiro de 2011

Anexo 3

http://baudelaire.litteratura.com/le_spleen_de_paris.php?rub=oeuvre&srub=pop&id=140
consultado em 27 de feverreiro de 2011

LE DESESPOIR DE LA VIEILLE

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépite, et remplissait la maison de ses glapissements.

Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant: - "Ah! pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer!"

Anexo 4

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/art_poetique.html
consultado em 27 de fevereiro de 2011

Art Poétique – Verlaine

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l'Indécis au Précis se joint.

C'est de beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi ;
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance !
Oh ! la nuance seule fiance(1)
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe(2) assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !
Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Anexo 5 – L'innommable

deux rétines ne se font pas face. Du reste, à bien y réfléchir, ce gris est légèrement rosé, comme le plumage de certains oiseaux, dont le cacatois je crois.

Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris, c'est le gris qui s'impose, pour commencer, étant ce qu'il est, pouvant ce qu'il peut, fait de clair et de noir, pouvant se vider de celui-ci, de celui-là, pour n'être plus que l'autre. Mais je me fais peut-être sur le gris, dans le gris, des illusions.

Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ? Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurai pas. Pas cette fois-ci. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. Je suis Mathieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici.

J'ajoute, pour plus de sûreté, ceci. Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. Mais moi je suis ici. Je suis donc obligé d'ajouter encore ceci. Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois

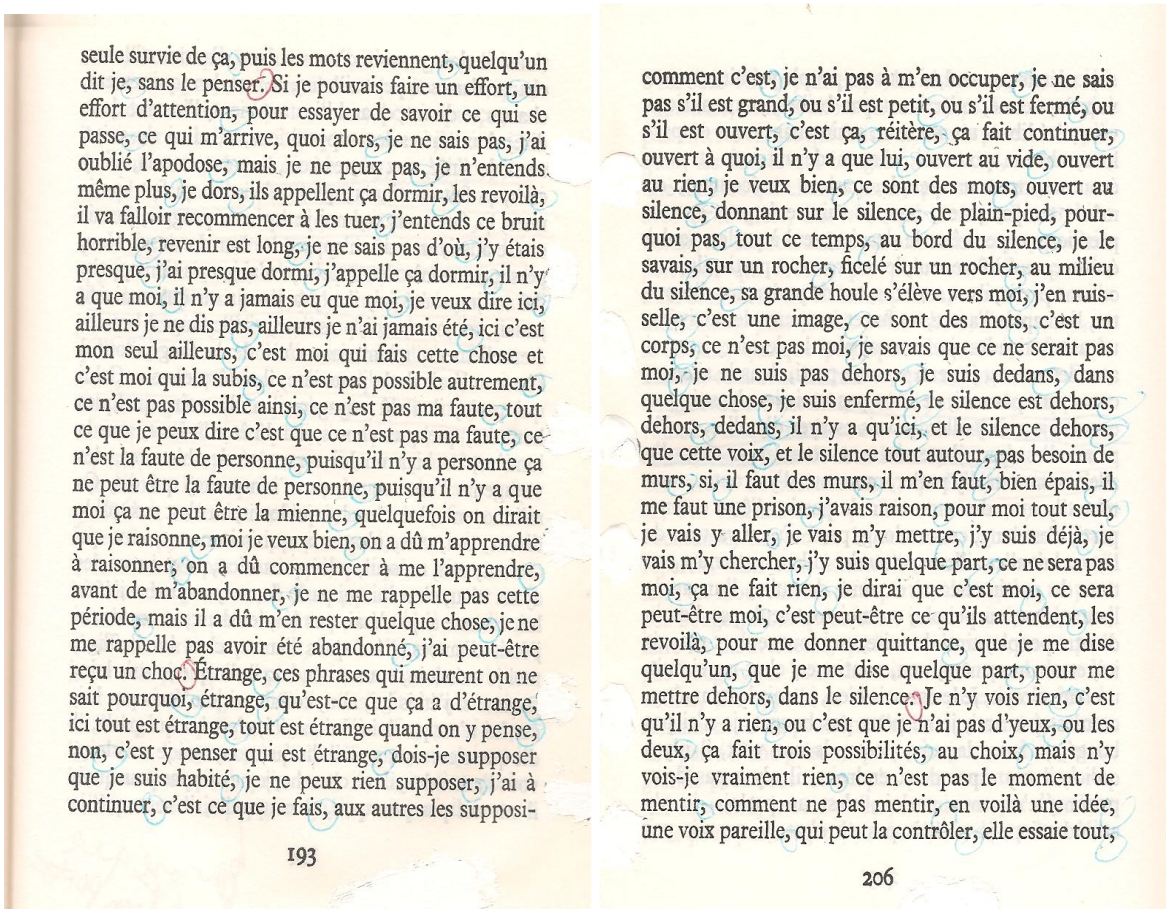
parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu, suffisamment, je ne sais pas comment, il ne s'agit pas de cela, par rapport à moi qui fus ailleurs, qui serai ailleurs, et à ces endroits où je fus, où je serai. Mais je n'ai jamais été ailleurs, quelque incertain que soit l'avenir. Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu. Autre chose : ce que je dis, ce que je dirai peut-être, à ce sujet, à mon sujet, au sujet de ma demeure, est déjà dit, puisque, étant ici depuis toujours, j'y suis encore. Enfin un raisonnement qui me plaît, digne de ma situation. Je n'ai donc pas d'inquiétude à avoir. Cependant je suis inquiet. Je ne vais donc pas au désastre, je ne vais nulle part, mes aventures sont terminées, mes dits dits, j'appelle ça des aventures. Cependant je sens que non. Et je crains fort, puisqu'il ne peut s'agir que de moi et de cet endroit, que je ne sois encore une fois en train d'y mettre fin, en en parlant. Ce qui ne tirerait pas à conséquence, au contraire, n'était l'obligation où je serai, une fois débarrassé, de recommencer, à partir de nulle part, de personne et de rien, pour y aboutir à nouveau, par des voies nouvelles bien sûr, ou par les anciennes, chaque fois méconnaissable. D'où une certaine confusion dans les exordes, le temps de

Anexo 5 – L'innommable

lui. Ils disent qu'il les entend, ils n'en savent rien, il les entend peut-être, oui, il entend, c'est la seule certitude, Worm entend, et encore, ce n'est pas le mot, mais il peut aller, il doit aller. Ils le dominent donc, aux dernières nouvelles, il va falloir qu'il grimpe, pour arriver jusqu'à eux. Bah, ça changera encore. Les descentes sont douces qui se rencontrent en lui, elles se font plates sous lui, ce n'est pas une rencontre, ce n'est pas un gouffre, ça n'a pas traîné, un peu plus et il sera juché sur une éminence. Ils ne savent plus quoi dire, pour pouvoir croire en lui, plus quoi inventer, pour se rassurer, ils ne voient rien, ils voient du gris, comme de la fumée immobile, uniforme, où il pourrait être, s'il faut qu'il soit quelque part, où ils ont juré qu'il est, où ils lancent leurs voix, l'un après l'autre, dans l'espoir de le déloger, de l'entendre remuer, de le voir surgir, à portée de leurs gaffes, de leurs griffes, de leurs crocs, de leurs grappins, sauvé enfin, rendu enfin. Et puis assez sur eux, leur rôle est terminé, non, pas encore, il faut les garder, ils serviront encore, laissons-les là, tournant autour, lançant leurs cris, à travers le trou, il doit y avoir un trou pour les cris aussi. Est-ce bien eux qu'il entend ? A-t-on vraiment besoin d'eux pour qu'il puisse entendre, d'eux et de fantoches analogues ? Assez de concessions, à l'esprit de géométrie. Il entend, un point c'est tout, lui qui est seul, et muet, perdu dans la fumée, ce n'est pas de la vraie fumée, il n'y a pas de feu, ça ne fait rien, drôle d'enfer, non chauffé, non

plus sûr. Et la partie serait gagnée, perdue, il serait parmi nous, parmi les rendez-vous, on ne saurait comment, on dirait, Regarde-moi ce vieux Worm qui attend sa belle, et ces fleurs, on dirait qu'il dort, tu ne connais pas, mais si, voyons, ce vieux Worm, qui attend son amour, et ces marguerites, on dirait qu'il est mort. Ça, ça serait quelque chose. Heureusement que ce n'est qu'un rêve. Car il n'y a pas de visage ici, ni rien d'approchant, rien qui trahisse la joie de vivre et succédanés, il faut chercher autre chose. Une simple chose, une boîte, un bout de bois, qui viendrait se placer devant lui, un instant, tous les ans, tous les deux ans, une boule, gravitant on ne sait comment, ni autour de quoi, autour de lui, une grosse pierre, passant devant lui, tous les deux ans, tous les trois ans, cela n'aurait pas d'importance, dans les premiers temps, sans s'arrêter, elle n'aurait pas besoin de s'arrêter, ce serait mieux que rien, il l'entendrait venir, il l'entendrait s'éloigner, ce serait un événement, il apprendrait peut-être à compter, les minutes, les heures, à s'inquiéter, à se raisonner, à avoir patience, à perdre patience, à tourner la tête, à dresser l'oreille, à rouler l'œil, une grosse pierre, qui ne l'abandonnerait pas, ce serait mieux que rien, en attendant les vrais cœurs. Le cœur lui en démarrerait, c'est une valse, il entendrait valser son cœur, tra boum la la la, corunefois, tra boum la la la, ré mi ré de pan pan, qu'on n'aurait pas à s'en formaliser. Bien sûr. Malheureusement il faut s'en tenir aux faits,

Anexo 5 – L'innommable



seule survie de ça, puis les mots reviennent, quelqu'un dit je, sans le penser. Si je pouvais faire un effort, un effort d'attention, pour essayer de savoir ce qui se passe, ce qui m'arrive, quoi alors, je ne sais pas, j'ai oublié l'apodose, mais je ne peux pas, je n'entends même plus, je dors, ils appellent ça dormir, les revoilà, il va falloir recommencer à les tuer, j'entends ce bruit horrible, revenir est long, je ne sais pas d'où, j'y étais presque, j'ai presque dormi, j'appelle ça dormir, il n'y a que moi, il n'y a jamais eu que moi, je veux dire ici, ailleurs je ne dis pas, ailleurs je n'ai jamais été, ici c'est mon seul ailleurs, c'est moi qui fais cette chose et c'est moi qui la subis, ce n'est pas possible autrement, ce n'est pas possible ainsi, ce n'est pas ma faute, tout ce que je peux dire c'est que ce n'est pas ma faute, ce n'est la faute de personne, puisqu'il n'y a personne ça ne peut être la faute de personne, puisqu'il n'y a que moi ça ne peut être la mienne, quelquefois on dirait que je raisonne, moi je veux bien, on a dû m'apprendre à raisonner, on a dû commencer à me l'apprendre, avant de m'abandonner, je ne me rappelle pas cette période, mais il a dû m'en rester quelque chose, je ne me rappelle pas avoir été abandonné, j'ai peut-être reçu un choc. Étrange, ces phrases qui meurent on ne sait pourquoi, étrange, qu'est-ce que ça a d'étrange, ici tout est étrange, tout est étrange quand on y pense, non, c'est y penser qui est étrange, dois-je supposer que je suis habité, je ne peux rien supposer, j'ai à continuer, c'est ce que je fais, aux autres les supposi-

193

comment c'est, je n'ai pas à m'en occuper, je ne sais pas s'il est grand, ou s'il est petit, ou s'il est fermé, ou s'il est ouvert, c'est ça, réitère, ça fait continuer, ouvert à quoi, il n'y a que lui, ouvert au vide, ouvert au rien, je veux bien, ce sont des mots, ouvert au silence, donnant sur le silence, de plain-pied, pourquoi pas, tout ce temps, au bord du silence, je le savais, sur un rocher, ficelé sur un rocher, au milieu du silence, sa grande houle s'élève vers moi, j'en ruisselle, c'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé, le silence est dehors, dehors, dedans, il n'y a qu'ici, et le silence dehors, que cette voix, et le silence tout autour, pas besoin de murs, si, il faut des murs, il m'en faut, bien épais, il me faut une prison, j'avais raison, pour moi tout seul, je vais y aller, je vais m'y mettre, j'y suis déjà, je vais m'y chercher, j'y suis quelque part, ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, je dirai que c'est moi, ce sera peut-être moi, c'est peut-être ce qu'ils attendent, les revoilà, pour me donner quittance, que je me dise quelqu'un, que je me dise quelque part, pour me mettre dehors, dans le silence. Je n'y vois rien, c'est qu'il n'y a rien, ou c'est que je n'ai pas d'yeux, ou les deux, ça fait trois possibilités, au choix, mais n'y vois-je vraiment rien, ce n'est pas le moment de mentir, comment ne pas mentir, en voilà une idée, une voix pareille, qui peut la contrôler, elle essaie tout,

206

cette voix quaqua puis en moi quand ça cesse de haleter troisième partie après Pim pas avant pas avec j'ai voyagé trouvé Pim perdu Pim c'est fini je suis dans la troisième partie après Pim comment c'était comment c'est je le dis comme je l'entends dans l'ordre plus ou moins des bribes dans la boue ma vie la murmure à la boue

je l'apprends dans l'ordre à peu près avant Pim avec Pim des temps énormes ma vie disparue comment c'était puis après maintenant après Pim comment c'est ma vie des bribes

je la dis comme elle vient dans l'ordre mes lèvres remuent je les sens elle sort dans la boue ma vie ce qu'il en reste mal dite mal entendue mal retrouvée quand ça cesse de haleter mal murmurée à la boue au présent tout ça des choses si anciennes l'ordre naturel le voyage le couple l'abandon tout ça au présent tout bas des bribes

j'ai fait le voyage trouvé Pim perdu Pim c'est fini cette vie ces époques de cette vie première deuxième c'est la troisième ça halète cesse de

noires grises de givre elle là-haut au bout mourant pardonnant toute blanche

le houx qu'elle avait imploré des baies n'importe un peu de couleur un peu de vert tellement blanc du lierre n'importe lui dire que je n'avais pu trouver trouver les mots les endroits elle a dû faire ça en été juillet ahou trouver les mots lui dire les endroits où j'avais cherché pied gauche pied droit un pas en avant deux en arrière

ma vie là-haut ce que je faisais dans ma vie là-haut un peu de tout tout essayé puis renoncé ça allait la même chose toujours un trou une ruine toujours à manger jamais doué pour rien pas fait pour cette chinoiserie errer dans les coins et dormir tout ce que je voulais je l'ai eu plus qu'à aller au ciel

papa aucune idée dans le bâtiment peut-être quelque part tombé de l'échafaudage sur le cul non l'échafaudage qui est tombé lui avec atterri sur le cul cent kilos mort éclaté ça devait être lui ou l'oncle Dieu sait

COMMENT C'EST

à l'arrière qui s'éloigne terre des frères et lumières qui s'éteignent montagne si je me retourne clapotis plus fort il tombe je tombe à genoux rampe vers l'avant cliquetis de chaînes c'est peut-être un autre un autre voyage confusion avec un autre quelle île quelle lune on dit la chose qu'on voit les pensées quelquefois qui vont avec elle disparaît la voix continue quelques mots elle peut s'arrêter elle peut continuer on ne sait pas de quoi ça dépend on ne dit pas

de quoi les ongles qui peuvent continuer la main morte quelques millimètres un peu longue la vie à les quitter la chevelure la tête morte un cerveau qu'un enfant fait rouler moi plus haut que lui moi je tombe disparais le cerceau roule encore perd l'erre chancelle tombe disparaît l'allée est tranquille

impossible de continuer moi on parle de moi pas Pim Pim est fini il a fini moi maintenant dans la troisième pas Pim une voix à moi qui dit ça ces mots impossible de continuer et Pim que Pim n'a jamais été et Bom que j'attends pour finir être fini

Anexo 7 – Compagnie

dit ne peut se vérifier. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu vis le jour tel et tel jour. Il arrive que les deux se combinent comme par exemple, Tu vis le jour tel et tel jour et maintenant tu es sur le dos dans le noir. Stratagème peut-être visant à faire rejaillir sur l'un l'irréfutabilité de l'autre. Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Vite motus.

L'emploi de la deuxième personne

8

noir et ton esprit n'a aucune activité d'aucune sorte. La voix à elle seule tient compagnie mais insuffisamment. Son effet sur l'entendeur est un complément nécessaire. Ne serait-ce que sous la forme du vague sentiment d'incertitude et de gêne susmentionné. Mais même mise à part la question de compagnie il est évident qu'un tel effet s'impose. Car s'il devait seulement entendre la voix et qu'elle n'ait pas plus d'effet sur lui qu'une parole en bantou ou en erse ne ferait-elle pas aussi bien de se taire? A moins qu'elle ne vise en tant que bruit à l'état pur à mettre au supplice un affamé de silence. Ou évidemment comme précédemment conjecturé qu'elle ne soit destinée à un autre.

11

le verre et vois tout le dehors en rose. Les années se sont enfuies et te revoilà à la même place qu'alors baigné de lumière irisée les yeux braqués sur le vide. Elle tarde. Tu fermes les yeux et entreprends de calculer le volume. Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre. Tu arrives finalement à sept mètres cubes environ. Encore maintenant dans le noir hors du temps les chiffres te réconfortent. Tu supposes un certain rythme cardiaque et calcules combien de palpitations par jour. Par semaine. Par mois. Par an. Et en supposant un certain temps de vie par vie. Mais pour le moment n'en ayant à ton passif que la bagatelle de sept cents millions te revoilà

54

pas dans un autre comme primitivement envisagé. Dans le même. En tant que plus apte à tenir compagnie. Et qu'il restait à imaginer sa posture. Et si fixe ou mobile. Laquelle de toutes les postures imaginables risquait le moins de lasser à la longue? Lequel du mouvement ou du repos s'avérerait le plus distrayant à long terme? Et en même temps d'une seule haleine trop tôt pour savoir et pourquoi après tout ne pas dire sans plus attendre ce qui par la suite peut être dédit et si d'aventure cela ne se pouvait pas. Alors? Pourrait-il maintenant s'il le jugeait préférable se retirer du noir qui aux dernières nouvelles eut sa préférence et aller dans un tout autre loin de sa créature? Si maintenant il se décidait à gésir et qu'il en vînt plus tard à le

59

tance même entre l'aiguille et son ombre varie elle aussi selon le degré de biais. Mais quelle qu'elle soit elle va invariablement croissant et décroissant de zéro jusqu'à son maximum 15 secondes plus tard et 15 secondes plus tard encore à zéro encore respectivement. Et ainsi sans trêve. Ce serait là si l'on veut une deuxième constante. Tu aurais pu observer bien davantage au sujet de cette trotteuse et de son ombre dans leur giration parallèle apparemment sans trêve autour du cadran et qui sait dégager d'autres variables ~~et~~ constantes et corriger d'éventuelles erreurs dans ce qu'il t'avait semblé jusqu'alors. Mais n'en pouvant plus tu laisses retomber la tête là où elle était et les yeux fermés retournes aux maux de ton espèce. L'aube te découvre dans

82

court à nouveau. Ainsi dans le noir tantôt accroupi tantôt sur le dos tu peines en vain. Et tout comme de la première posture à la seconde le passage se fait plus aisément avec le temps et plus volontiers de même c'est le contraire pour le contraire. Si bien que de détente occasionnelle qu'il était l'allongement devient habituel et pour finir la règle. Toi maintenant sur le dos dans le noir ne te remettras plus sur ton séant pour serrer les jambes dans tes bras et baisser la tête jusqu'à ne plus pouvoir. Mais le visage renversé pour de bon peineras en vain sur ta fable. Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le

87