

RESUMO

Este artigo busca identificar, na obra de Stéphane Mallarmé, os pontos de ruptura da linguagem literária, para em seguida mostrar como eles se desenvolveram, ao serem concebidos como a “confirmação da linguagem”, no Novo Romance.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem literária, Mallarmé, Novo Romance.

AS FISSURAS DA LINGUAGEM LITERÁRIA: DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX

Véronique Dahlet*

ABSTRACT

This paper wants to identify, in the writings of Stéphane Mallarmé, the rupture's points of the literature language, in order to show the manner they were developed, conceived as the “confirmation of the language”, in the New Romance.

KEY WORDS: literature language, Mallarmé, New Romance.

* Professora da Universidade de São Paulo.
E-mail: vdahlet@usp.br

La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale.
(Mallarmé)

A expressão “Novo Romance” apareceu na França na década de 1950 para designar os romances publicados depois da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, nem todos os romances podiam ser qualificados como novos: esses limitavam-se mais especificamente, aos autores publicados pela Editora Minuit, dirigida por Jérôme Lindon. De fato, o editor soube agregar em torno de si nomes novos, como Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Georges Simon, Michel Butor, Robbe-Grillet e Robert Pinget.¹

Em que medida os romances em questão eram novos? Ou seja, qual era a ruptura que eles comportavam, de que ordem, e até que ponto? Para responder a essa pergunta, é preciso voltar aos modelos do romance do século XIX, dos quais os novos romancistas queriam se afastar, criando assim contra-modelos. Veremos, em seguida, que, apesar de as categorias romanescas serem objeto predileto de desintegração, o que está em jogo diz respeito, na verdade, à linguagem, através da escritura. Para isso, traçaremos os pontos-chave que caracterizam, do século XIX aos meados do século XX, a profunda mudança na relação dos escritores com a linguagem.

A SUSPEITA CONTRA A MÍMESIS

On peut le dire comme on peut dire que non c'est
selon ce qu'on entend.

(Beckett)

O Novo Romance foi inovador, antes de tudo, pela desconstrução da representação. A representação é o processo pelo qual o leitor elabora uma imagem mental baseada em quadros referenciais que fazem parte do seu entendimento do mundo, isto é, ela se compõe de tudo aquilo que é necessário para conceituar algo. Por exemplo, o processo da representação nos possibilita ter acesso à personagem de Vautrin, de Balzac, seguir as várias etapas de sua transformação psicossocial, ou, ainda, ter acesso a uma cena de ciúmes. Assim, permite – nos reconhecer algo que nunca foi escrito, pois o exposto faz sentido para o leitor na medida em que este consegue associá-lo ao seu próprio mundo. Na verdade, até romances pertencentes ao gênero do fantástico, ou à ficção científica, isto é, a um mundo radicalmente alheio ao

1 Samuel Beckett foi convidado a integrar oficialmente o grupo, já que sua obra compartilhava muitas características que definiam o movimento do Novo Romance. Mas ele se recusou a pertencer a qualquer movimento, ou grupo.

nosso e à nossa experiência,² conseguem fazer emergir a representação. Isso significa que a possibilidade da representação não precisa remeter necessariamente a um roteiro verossímil, ou potencialmente enraizado naquilo que já conhecemos. Como é possível a representação de algo tão radicalmente diferente e espontaneamente inconcebível, como o gênero fantástico, ou futurista?

Existem três grandes categorias que regem a percepção humana: o eu, o tempo e o espaço. Todo nosso entendimento passa pelo crivo dessas grandes categorias, que são interdependentes. De fato, a experiência do tempo e a do espaço seriam impossíveis, não fosse a consciência do eu enquanto tal e por meio de si mesmo. Graças ao eu é que existe a possibilidade de percepção das categorias do tempo e do espaço. Isso leva a entender a razão pela qual o tempo é estudado na base do meu presente, assim como o espaço é analisado com base no aqui do meu corpo. Além disso, o eu tem consciência de si mesmo por se relacionar com essas duas categorias de entendimento. Convém lembrar ainda que a combinação do eu, do espaço e do tempo seria desprovida de qualquer estrutura se não fosse, constitutivamente, completada pelo tu, o outro complementar do eu.³

Para retomar, agora, a questão da representação propiciada pelo romance, diremos (ainda que de maneira rápida) que o romance fantástico⁴ desvia a categoria do espaço. No caso, trabalha (e joga com) o limite que separa o mundo submetido à razão – logo, ao conhecido, ao real daquilo que já foi experimentado, mesmo que de maneira potencial – do mundo submetido ao irreal, àquilo que não pertence à nossa experiência. Por sua vez, o romance de ficção científica desvia a categoria do tempo, criando um mundo que, por se situar num futuro em geral longínquo, pouco se parece com o mundo contemporâneo. Em ambos os casos, apesar de se ter criado um alibi (literalmente, um outro lugar), seja espacial, seja temporal, a representação não se desfez, o que significa que a criação de outro lugar⁵ não é suficiente para impedir a representação. Na verdade, ancorados em nosso mundo, no conhecido, temos a aptidão para acolher e assimilar mundos novos, mundos potenciais. Assim é que se apresenta o romance fantástico ou de ficção científica: como mundos potenciais. Trata-se, logo, de mundos submetidos a nosso entendimento, mesmo não sendo atuais nem inseridos na nossa experiência.

2 Exemplos de romances fantásticos: *Le Maître et Marguerite*, de Mikhaïl Boulkakov, ou *Le loup des steppes*, de Herman Hesse.

3 Cf. Benveniste (1966); Fiorin (1996).

4 Lembremos que o gênero fantástico se caracteriza pela constante hesitação entre o real e o não real.

5 E até mesmo de nenhum lugar, como em utopia.

Cabe perguntar, agora, quais foram os meios aplicados pelo Novo Romance para desconstruir a representação. Lembrando as três categorias que proporcionam o entendimento (ou, pelo menos, sua possibilidade e, por conseguinte, o sentimento de controle sobre as coisas e o mundo), diremos que o Novo Romance desfez o eu. Isso se deu através da instância do narrador, que, qualquer que fosse até então a modalidade de inserção na narrativa, não deixava de ser o seu regente-mestre. Uma instância só, incontestável, estável, fiadora: a consciência centralizadora, unificadora, criadora de um mundo que, por mais fragmentado ou heterogêneo que fosse, permanecia coerente, já que o ponto de vista – a perspectiva pela qual se apreende o mundo ficcional – era uno, soberano. Com o advento do Novo Romance, entretanto, a instância narradora sofreu cisões, fragmentações, incertezas. Ela foi destituída da legitimidade que a caracterizava, que fazia com que o seu ponto de vista fosse inquestionável: com a relativização de uma consciência tornada variável, hesitante, e até duvidosa, instalou-se, então, a desconfiança no leitor. Ora, quando a instância narrativa não é mais fidedigna, quando seu ponto de vista é falho e, às vezes, contraditório, a própria narrativa perde o fio unilinear e acaba sendo objeto de desconfiança. Longe de se desenvolver em função de uma linha unidirecional que levaria a um desfecho, a narrativa “tropeça” e, em lugar de se limitar à função de mero veículo da história, torna-se objeto de atenção. Sua matéria, bem como suas várias modalidades, acabam rivalizando com o conteúdo representacional e até mesmo substituindo-o. Nos romances de Claude Simon (1913-2005), por exemplo, a descrição predomina de maneira absoluta e sua onipresença acaba dando às coisas – ou melhor, a uma certa qualidade do olhar, logo, a uma escrita – uma espessura jamais alcançada até então, de modo a causar estranhamento. Ricardou (1973, p. 127) nota, de modo muito pertinente, que a descrição possui uma “força disruptiva”⁶ que abre para o “processo de fragmentação infinita”, na medida em que, além de criar a sensação de “fora do tempo”, coloca os objetos de descrição sempre no primeiro plano, apagando assim qualquer hierarquia entre as partes do objeto descrito. Cada parte do objeto de descrição desencadeia, segundo Ricardou, por sua vez, sob efeito de desdobramento, outra parte de descrição e assim por diante, o que resulta na operação de fragmentação infinita evocada acima.

Outro exemplo são os romances de Robert Pinget (1919-1997), que abrem para a relativização generalizada da voz narrativa – quando não para a sua fragmentação. Seja pelas hesitações, contradições e reviravoltas de uma voz narrativa descentralizada, pouco segura de si, seja pela concorrência entre várias vozes compartilhando a mesma prerrogativa narradora, o universo

6 Traduzido ao pé da letra, significa “que estoura”.

romanesco se constitui pela co-presença de versões diferentes ou contraditórias de um mesmo acontecimento. Ou seja, não existe mais uma unidade narradora, centralizadora e organizadora de um mundo a ser reconhecido. Aqui, o trabalho da narrativa consiste em abrir o leque das potencialidades, sem fechá-las, criando uma estrutura arborescente que, a rigor, poderia não ter fim.⁷

Somente esses dois exemplos, o de Claude Simon e o de Robert Pinget, bastam para apontar o questionamento da instância narrativa, em decorrência do qual a categoria do eu (que funciona como pré-requisito para os demais pontos de referência, que são o espaço e o tempo) fica fragilizada, posta em perigo, desfeita, enfim. Se não existe mais, através do eu da instância narradora, a fonte única organizadora do mundo romanesco, como seria possível, então, as categorias do espaço e do tempo ficarem ilesas? Citaremos, aqui, Samuel Beckett, sem dúvida, o autor que mais diretamente enfrenta essas questões fundamentais.⁸ No seu romance de título emblemático, *L'innommable* (1953), o início absoluto começa, não por acaso, com perguntas dirigidas a si mesmo (é de se supor que são feitas pelo narrador e dirigidas a ele próprio, ao mesmo tempo que esboçam o projeto programático do romance todo). Isso instala de antemão a figura de um narrador desprovido de qualquer poder de decisão, e até de racionalização. Colocadas no início absoluto do romance, as perguntas confirmam de uma vez a desorientação radical da voz narradora, ao abranger as três categorias do espaço, do tempo e do eu: "Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?"

Assim, a mudança significativa de paradigma, que caracterizou tão fortemente a ruptura com a estética romanesca anterior, ocorreu mediante a destituição da onipotência da instância narradora. Em face dessa destituição, a narrativa passa da *mimesis* para a opacidade. O romance em que o narrador e as personagens ficam claramente identificados, dotados de psicologia e quase como se fossem de carne e osso; o romance em que a narrativa se desenvolve de maneira linear, apontando para um início, um meio e um fim, é substituído pelo romance em que reina, mesmo que diversamente, o desaparecimento dos principais pontos de referência responsáveis pelas categorias do entendimento e, por conseguinte, pelo recuo da história. Em

7 Nesse sentido, os romances de Robert Pinget se opõem, estruturalmente falando, aos romances policiais, cujo objetivo é justamente construir e manter em aberto uma série de possibilidades (quem é o culpado?) para, em seguida, fechar totalmente o leque até a resolução unívoca da *intrigue* (descoberta do culpado). O desfecho funciona, aqui, como uma recompensa e, nesse sentido, o romance policial poderia se definir como a expressão triunfante do sentido restabelecido, da representação restituída.

8 Tão fundamentais que remetem, no caso do Beckett, à insegurança e quase ao desespero existencial, já que – parece-me – o princípio e o fim da sua atividade árdua e austera de escrever conduzem à questão do sentido.

decorrência desse fenômeno, isto é, da desclassificação da história, o que veio ocupar o lugar que ficou vazio foi a própria escrita, ou melhor, a “escritura”, no sentido barthesiano.

Não obstante, essa mudança pode ter sido possibilitada, se não determinada, a meu ver, por algo mais profundo. Trata-se da representação da linguagem, que foi se transformando de maneira radical do século XIX para o século XX.

A LINGUAGEM NO SÉCULO XIX: CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DA CONTEMPORANEIDADE

No século XIX, em que reina o positivismo, a linguagem é considerada como ferramenta, apta a traduzir a “realidade”. Não é preciso se deter nas conseqüências que essa visão da função da linguagem acarreta no âmbito do entendimento das percepções: há, por um lado, um sujeito; por outro, a realidade. E essa última fica “revelada” pela linguagem acionada pelo sujeito. Também não é preciso frisar o modo como se percebe a ordenação do mundo, que, no caso, baseia-se na crença da existência acabada e imutável das coisas (realidade, linguagem), isto é, na crença do caráter preexistente tanto da suposta realidade quanto da linguagem. Já nos séculos XVII e XVIII, a linguagem era considerada como mero instrumento de acesso aos vários domínios do conhecimento e restrita à sua função nominalista. E, de fato, não existe acesso ao conhecimento senão pela linguagem,⁹ e foi através desse sistema de representação que se tornou possível ordenar os vários domínios do conhecimento, nomeando-os e classificando-os segundo critérios de identidade e de função. Daí a função nominalista da linguagem, que se desenvolvia numa pura transparência,¹⁰ em relação à qual o sujeito falante ficava restrito à função de usuário da língua-ferramenta.

Voltando para o século XIX, a percepção do poeta na era do romantismo não deixa de se tornar exemplo dessa representação da linguagem. Com efeito, o poeta romântico reatualiza a versão épica do poeta escolhido pelos deuses e, dotado de uma linguagem transfigurada e depurada, torna-se apto a se eleger o seu porta-voz. Em contrapartida, a humanidade é, por natureza, atraída pelo baixo, em princípio indiferente ao sublime. Inspirado pelas musas, o poeta romântico se torna, portanto, o porta-voz de algo que fica além das consciências comuns, tornando-se o traço-de-união entre os deuses e os homens. Para tanto, a linguagem precisava ser polida, adotar uma cadência fluida, de modo a alcançar, pela nobreza do estilo, a nobreza da expressão poética.

9 Ou por um sistema simbólico de substituição (a língua dos sinais, por exemplo).

10 Cf. a distinção de Barthes entre a transitividade e a intransitividade da escritura, e o *Art Poétique*, de Boileau (o que se concebe claramente se escreve claramente).

Ora, o fim do século XIX já havia registrado uma mudança profunda, radical e, pelo menos por décadas, irreversível, no tocante à percepção da linguagem. Essa transformação consistiu numa volta da linguagem sobre si mesma. Anteriormente instrumento de acesso aos vários domínios do conhecimento, puro desenrolar da representação, fiel e dócil intermediário entre o eu e os objetos do mundo, a própria linguagem se torna, naquele momento (de 1850 a 1870 – duas décadas bastaram para essa revolução), objeto de saber e não mais meramente intermediário. E, por conseqüência, ela ganha em autonomia e em consistência.

As condições epistemológicas

Até o século XIX, a linguagem se estruturava em torno de dois eixos: um, vertical, dizia respeito à linguagem poética, isto é, à linguagem do sublime, pela qual o poeta fazia ouvir uma linguagem próxima à dos deuses. O outro, horizontal, remetia à linguagem cuja função é dar acesso aos vários domínios do conhecimento, dos quais a prosa literária, apesar de ficcional, não escapou. Seja como instrumento de acesso ao mundo, ou de ligação entre os próprios homens (inclui-se aqui a prosa literária), a linguagem na sua função instrumentalista se regulava no puro delinear da representação, preenchia o papel de intermediário fiel entre o eu e os objetos do mundo.

Ora, o século XIX foi marcado por uma ruptura profunda em relação à linguagem: ela deixou de ser apenas instrumental para se tornar objeto de saber. Ao se constituir como tal, a linguagem escapou ao controle do sujeito falante; logo ganhou opacidade e resistência. Isso decorre, antes de tudo, da filologia, disciplina nova que se constituiu no século XIX e se dedicou ao estudo e à interpretação da língua através dos textos. Em outras palavras, defrontava-se com a densidade e a resistência da linguagem. Esta última não se apresentava mais como atividade de denotação moldada pelo léxico e pelas regras de gramática, e sim como objeto que muda. Como mostrou magistralmente Foucault (1969), essa nova visão da linguagem como algo que muda é atribuída ao fato de a filologia descobrir que as palavras têm uma história, são carregadas da memória dos povos, formam o lugar das tradições, veiculam os costumes mudos desses povos.

Quais os efeitos dessa ruptura? Se algumas décadas depois, Bakhtin teorizou essa mesma densidade das palavras mediante a noção de “diálogo”, os homens do século XIX fizeram a experiência da perda de uma certa ingenuidade, ou, se preferirmos, defrontaram-se com uma espécie de torre de babel no próprio âmbito de uma só língua. À unicidade compacta e lisa de uma língua dócil, sucedeu-se uma língua feita de agregações porque

carregada de historicidade, com palavras sedimentadas em várias camadas: etimológica, semântica, cultural, memorial.

Assim, ao perceber que vertentes inteiras da linguagem nos escapam, a filologia, fazendo da linguagem um objeto de saber com estatuto igual ao dos demais objetos de saber, questionou a ilusão de que se poderia alcançar a verdade através do discurso.¹¹ Em decorrência dessa tomada de consciência, percebeu-se que a linguagem não constituía um todo unificado e liso (representação anterior à tomada de consciência), apto a elaborar o conjunto de representações das várias disciplinas. Por isso, a linguagem se diversificou, já que foi preciso adotar estratégias diferentes em função de cada disciplina (por exemplo, para melhor dar conta da filosofia, das ciências naturais ou ainda das matemáticas). A linguagem se desdobrou em várias linguagens (como uma moderna torre de babel), e não é gratuitamente que a própria palavra “literatura” foi criada no século XIX.¹² O novo conceito atesta o fato de que a linguagem literária vem adquirindo, como as demais linguagens, sua especificidade, hoje designada pela expressão “escritura poética”.

Não bastasse a perda da ilusão de uma “linguagem compacta e sem fissura”,¹³ acrescenta-se a ela a perda da ilusão da verdade: se partes inteiras da linguagem nos escapam, como seria ainda possível acreditar que se atinge a verdade através da linguagem? Onde reside a verdade? Se, por um lado, aquilo que vemos se submete ao sentido somente a partir do momento em que é instanciado pela linguagem e se, por outro, a própria linguagem não é mais fiel nem confiável, então, a posição do observador onisciente não se sustenta mais. Daí a pergunta: qual será, daqui para a frente, a posição do sujeito falante em face do mundo que lhe escapa, pelo menos em parte? Do mesmo modo, se, por um lado, aquilo que sentimos e pensamos também se submete ao sentido somente a partir do momento em que é instanciado pela linguagem e se, por outro lado, como mostrou Freud, nossa linguagem deixa aflorar uma outra linguagem, aquela que provém do nosso inconsciente e que, por definição, nos escapa, então, a imagem do sujeito psicológico e social dono de si, igualmente, não tem mais legitimidade. Daí a outra pergunta: qual será agora, a posição do sujeito falante em relação a si próprio, já que o inconsciente toma conta de uma parte de sua história? Ou seja, as descobertas da psicanálise, com o questionamento da soberania do sujeito sobre sua própria fala, quer dizer, sobre si mesmo, perfazem o ciclo de reavaliações iniciado nas últimas décadas do século XIX no tocante

11 Cf. Foucault (1969, p. 311): “La vérité du discours est piégée par la philologie.”

12 Palavra concebida pela crítica Madame de Staël, início do século XIX.

13 Para retomar um *leitmotiv* de Fable, de Robert Pinget, que remete claramente à visão mítica das origens.

à relação entre a linguagem e o mundo. Assim, o sujeito falante perde seu controle tanto sobre o mundo, quanto sobre si mesmo, pois o mundo e o eu se manifestam à percepção através da linguagem; e esta, como vimos, não é fidedigna nem controlável, por deixar transparecer, atrás das palavras ditas, outras palavras.

Desse incontornável obstáculo decorre, em relação à linguagem, a ruptura histórica que marcou o fim do século XIX e o começo do século XX, determinando os caminhos que irão tomar, primeiramente, a poesia e, em seguida, a literatura. Entretanto, quaisquer que sejam esses caminhos, vale adiantar que todos partirão da percepção de que 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.

Nessa perspectiva, entendem-se as razões que fizeram com que a própria linguagem se tornasse, a partir das últimas décadas do século XIX, matéria e lugar de exploração, com tudo o que isso implica em termos de descobertas, de fracassos, de questionamento, de alteração de si mesma e, enfim, de experiência dos limites.¹⁴ Ninguém, a meu ver, ilustra melhor do que Stéphane Mallarmé esses acontecimentos, cujos desdobramentos ainda não se podia prever. Sua obra (poesia, reflexões teóricas e narrativas), com efeito, é toda atravessada pela consciência aguda de que a linguagem constitui, em si, um lugar de negociação, em que se reinicia, constantemente, a totalidade da experiência espiritual do ser de linguagem (cf. *Le Livre, instrument spirituel*). Se não houvesse o risco da extrema concisão, creio que seria possível, sem deturpar o pensamento¹⁵ de Mallarmé, seguir o percurso de sua experiência apontando para o que me parece a chave de sua obra, ou seja, o conceito de “Ciência da Linguagem”, o qual, por sua vez, abre o caminho para três conceitos-faróis: a noção, a sintaxe e o ritmo.¹⁶

Mallarmé: uma lingüística *avant la lettre*

Mallarmé fez a ligação entre a filologia (que mostrou, no seu desenvolvimento significativo, a possibilidade de uma determinada língua ser analisada por ela mesma) e a lingüística saussuriana, segundo a qual a língua é um sistema fechado sobre si, feito de signos arbitrários, cujos valores provêm apenas dos contrastes.

14 Refiro-me aqui à expressão de Blanchot, “l’expérience des limites”. A experiência dos limites foi radical, e pôde levar até à loucura, ou à morte (Rimbaud, Artaud).

15 Seu pensamento, ou melhor, sua encenação da espiritualidade da letra.

16 O todo sendo orquestrado para a *performance* da espiritualidade.

A ciência da linguagem

Primeiramente vale lembrar, mais uma vez, que a autoria da expressão “Ciência da Linguagem” pertence a Mallarmé (*Dyptique*, 1865-1870, e *Notes*, 1869), que a justifica da seguinte maneira: “DE LA SCIENCE – La Science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d’elle-même, doit maintenant devenir une CONFIRMATION du Langage” (MALLARMÉ, 1945, p. 852).

Em que consiste a confirmação da linguagem? Mallarmé enuncia, em primeiro lugar, a condição prévia que possibilitou a “idée de la Science appliquée au Langage”, “le Langage a eu conscience de lui et de ses moyens” (p. 852). Percebemos, aqui, o avanço considerável do poeta sobre sua época. Para ele, não somente a linguagem nunca foi um instrumento de tradução do mundo (a linguagem que expressa o mundo, que *confirma* um exterior a ele),¹⁷ como também não deve mais se restringir a confirmar a ciência, o que a levaria a perpetuar sua função apenas transitiva, para retomar os termos de Barthes. Ou seja, a confirmação da linguagem ocorreu quando ela deu lugar à sua própria *reflexividade*. No entanto essa reflexividade só atua e adquire pleno sentido quando os meios da linguagem afloram à consciência para se tornarem matéria e valor intrínseco para a linguagem poética. Mallarmé não diz outra coisa ao declarar que a ciência aplicada à linguagem faz com que esta última adquira “la valeur de son moyen d’expression” (p. 852).

Eis exatamente, portanto, a concepção extraordinária de Mallarmé sobre a linguagem poética. Retomemos seu raciocínio: foi na exata medida em que a linguagem tomou consciência de seus meios que eles puderam ser elevados, por si próprios e através de si próprios, ao patamar de valor constitutivo da poeticidade, isto é, puderam eximir-se do recurso a qualquer exterior linguageiro. Cabe adiantar de antemão que essa ruptura radical na representação da linguagem deu início ao paradigma do infinito (cf. a “infinitude” de Kristeva). Doravante, a experiência linguageira ocorrerá no espaço fechado, claramente delimitado – a língua –, no qual se reprocessa incessantemente o infinito dos meios. A vertigem começa aí.

Para Mallarmé, os meios prediletos da linguagem parecem se referir à noção, à sintaxe e ao ritmo.

A Noção

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure?

¹⁷ Lembremos o odiado “universal reportage”, que Mallarmé situa no extremo oposto da poesia.

Je dis: une fleur! et, hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets. (*Avant-dire au traité du verbe*, p. 857)

A noção, de acordo com Mallarmé, não resulta da designação direta da coisa, e sim da transposição. Assim, a noção pode se definir como a vibração resultante da evocação do objeto: não é sua imagem, nem mesmo sua lembrança, e sim o efeito do objeto nunca apresentado. A arte da poesia, o *artefact*, consiste assim em desviar a operação do signo lingüístico pelo esvaziamento máximo do teor representativo que ele pode comportar. O signo lingüístico, remetendo a um referente (que é um objeto do mundo, ou seja, extralingüístico), é constituído do significante (também chamado por Saussure de “imagem acústica”) e do significado, que remete ao “conceito” (SAUSSURE, 1995, p. 99). Afastando de imediato qualquer ligação com o extralingüístico, os propósitos de Mallarmé se concentram, portanto, nos limites do próprio signo lingüístico para então desregular seu funcionamento, por assim dizer, preconizando o esvaziamento máximo do “conceito” (na definição de Saussure). “Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer [...]” (*Variations sur un sujet*, p. 400).

Tal é o trabalho da poesia sobre a linguagem, por meio do qual ela se aproxima mais de perto da criação.

A Sintaxe

Uma atenção extrema voltada para a sintaxe constitui outra inovação introduzida por Mallarmé, que a erige ao mesmo patamar das palavras:

Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi: qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement imprévu d'inversions. (*Quant au livre*, p. 386)

A sintaxe, em Mallarmé, rebuscada, esculpida como se o poeta fosse um artesão da linguagem, assimila-se a uma *performance* teatral, metáfora do jogo espiritual. A sintaxe, de fato, aparece como a transposição de uma encenação, em que os componentes se refletem, correspondem-se e se respondem, criando uma arquitetura de reflexos cuja lógica maior derruba as deslocamentos sintáticos (cf. “abruptos”, “incidentes multiplicados” e “inversões imprevistas”) que abrem brechas para a ascensão do jogo espiritual. Nesse sentido, *igitur* constitui, sem dúvida, a sua realização mais acabada.

Colocada no primeiro plano, a sintaxe adquire com Mallarmé uma função nunca antes cogitada, pois desloca-se de um domínio para outro, passando a ser, de mero instrumento de análise da língua, matéria legítima e auto-suficiente para a criação poética.

O Ritmo

Se os *Poemas em prosa* de Charles Baudelaire, datados de 1868, exibem de início a miscigenação de gêneros até então formalmente distintos,¹⁸ cabe a Mallarmé objetivar, nomear esse fenômeno que resultará na rejeição da dicotomia prosa/poesia. Dando-lhe o nome de ritmo, diz Mallarmé em 1891 (*Sur l'évolution littéraire*, p. 867): “Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...]. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus.”

Nessa afirmação, Mallarmé, mais uma vez, derruba categorias fortemente enraizadas, argumentando sob a forma de silogismo: existe verso desde que haja ritmo. Ora, o ritmo impregna a língua toda, embora com densidade variável. Portanto, o verso perpassa toda a língua.

No intuito de justificar a inconsistência da oposição entre prosa e poesia, Mallarmé tem o cuidado de não empregar conceitos secundários ligados à dicotomia em questão. Os moldes silábicos e rítmicos levantados pelos tratados de poesia (alexandrino, decassílabo, octossílabo, etc.), assim como a rima, não são lembrados aqui, como se tivessem perdido a legitimidade para criar a oposição entre prosa e poesia. O conceito primário de prosa, em contrapartida, é utilizado, mas para ser mais visivelmente descartado (*il n'y a pas de prose*), em proveito de um atalho inesperado: Mallarmé parte do alfabeto para chegar diretamente aos versos, isto é, do material mais bruto (as letras) à forma mais elaborada (o verso).

As observações tiradas da “confirmação da linguagem”, apesar de excessivamente breves, possibilitam medir o quanto Mallarmé mudou os focos de abordagem da linguagem, elevando-a a um patamar de ciência.

Não obstante, Mallarmé é poeta, não lingüista. Ao buscar na linguagem e na compreensão avançada e lúcida de alguns de seus principais funcionamentos a substância e a razão de sua poesia, e nisso reside, a meu ver, a abertura da mudança que irá se desenvolver na poesia, na literatura, na crítica literária e na lingüística do século XX, Mallarmé, num só gesto, rasura a imagem do poeta inspirado, eleito dos deuses, para instalar a poesia no espaço

18 Paul Zumthor (1982, p. 20) nota que “l'existence, dans la tradition occidentale, des concepts distincts de vers et de prose est partie de l'héritage gréco-latin et tient plus à l'idée antique de metrum qu'à un fait de nature”.

da linguagem, e só da linguagem. Ou seja, fora da linguagem e da exploração frequentemente reiniciada de suas possibilidades, a poesia, na sua expressão mais autêntica, não cumpriria sua missão, que consiste, justamente, em autenticar a presença do sujeito, arrancando seu ser-no-mundo da mera contingência. Percebe-se, portanto, que Mallarmé não recorre a nada que não seja a linguagem. Esta é dada como origem e fim de nosso destino, sendo nossa primeira e última justificação. E o espaço da nossa liberdade. Por isso, a poesia está apta para se apoderar da função de retribuir as falhas da linguagem,¹⁹ apta a fazer da letra, para retomar os termos de Mallarmé, a expansão total do Livro e do Livro, o instrumento espiritual.²⁰

O NOVO ROMANCE: A CONFIRMAÇÃO DA LINGUAGEM

O Novo Romance pode ser visto como uma reação consciente contra técnicas obsoletas de elaboração de uma trama ficcional. Por que obsoletas? Porque o discurso realista se apresentava como algo que, na verdade, não era. Com efeito, a restituição de um real, ainda que dado como potencial, realiza-se mediante dois discursos, sendo um espelho de ilusão referencial e o outro, produtor dessa ilusão. Em relação a essa dupla linguagem, o Novo Romance aparece, portanto, como resultado da era da suspeição (cf. *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, 1956). Vimos que a categoria do eu foi destituída de sua posição central, que permitia organizar as demais categorias, a do espaço e a do tempo. Essa destituição se deu através da instância narradora, anteriormente centro organizador da narrativa, instância sábia e dotada de razão, tornada agora objeto de suspeição. Na verdade, o desmantelamento dessa instância coincidiu com o fato – ao qual aderiu – de que não era mais possível defender a postulação de um real ou pretender o desvelamento de uma realidade, qualquer que fosse ela.

Partindo dessa constatação, adianto a hipótese de que o Novo Romance se colocou na situação de dar conta – e dela soube aproveitar-se, mesmo sem estar forçosamente consciente disso – da missão de “confirmar a linguagem” (para retomar Mallarmé). Poderíamos achar forçado esse paralelismo pelo fato de que passamos da poesia para a prosa, além de passarmos diretamente de 1870 a 1950. Entretanto, é instigante perceber que a escritura de muitos

19 Pensemos naquilo que é para Mallarmé um defeito da língua: “quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair” (*Crise de vers*, p. 364).

20 Não é o lugar, aqui, de desenvolver os desdobramentos atribuídos mais adiante por Mallarmé à “confirmação da linguagem”. Limitar-me-ei a apontar aquilo que poderia parecer uma contradição, ainda que muito potente em razão da genialidade, a saber, o fato de o poeta suscitar a possibilidade de ascensão da espiritualidade mediante e pela linguagem.

novos romancistas procede daquilo que chamamos os conceitos-faróis de Mallarmé, a saber, a *noção*, que remete ao esvaziamento do conteúdo representacional do signo lingüístico, a *sintaxe* e o *ritmo*.

Desqualificação da visão coesiva

A unicidade da instância narradora se fragmentou. Dessa fragmentação decorre a anulação da regência, com tudo aquilo que isso implica. O narrador (onisciente ou personagem) deixa de ocupar o centro das percepções, sobre o qual o mundo ficcional se estruturava, abandonando o papel de fiador e tornando-se, ele mesmo, suspeito. Podemos depreender dois tipos principais de reestruturação da instância narrativa:

a) A instância narradora é assumida por um eu, uma “personagem-voz”. Chamo-a de personagem-voz porque social e historicamente falando não é identificada, (seja pelo nome, seja pela idade, seja pela profissão ou pela situação familiar – em geral, trata-se de um narrador sem laço familiar, solitário) e tampouco fica situada em relação a seu passado. Ou seja, o narrador em questão se torna mais voz do que personagem, de tão abstrato que é. Entretanto, o mais determinante nessa reconversão da instância narrativa diz respeito ao fato de ela não ser fonte segura de percepções. Assim à medida que se enuncia, a narrativa fica duplicada pela sombra de sua possível falsificação. Personagem-voz débil, ou cuja memória falha, ou que duvida de si mesma, ou que falha na leitura do mundo ao seu redor: em todos os casos, o mundo filtrado através de sua percepção se revela instável e, portanto, não confiável. Assim, o narrador de *L'innommable*, de Samuel Beckett, começa por expor suas intenções programáticas de *dizer*, mas cada enunciado é logo seguido de sua contraposição, de modo que a narrativa escapa a qualquer começo de conteúdo representacional:

Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? (BECKETT, 1953, p. 7)

b) A instância narradora, assumida por vários eus, fica dividida em várias instâncias – concorrentes – de personagens-vozes. Trata-se de um torneio de palavras, trocadas entre as personagens, repetidas a terceiros, contraditas por outrem, desmentidas ainda por outros, nenhuma voz tendo mais legitimidade para se impor na hipotética busca de uma verdade. Nesse caso, à medida que a narrativa avança, ela engrossa de versões diferentes e

rivals, desembocando numa força crescente de discursos que parecem não mais conseguir parar. Assim, ocorre no *Le libera*, de Robert Pinget, que constrói um entrelaçado complexo de discursos interrompidos uns pelos outros, discursos que se encavalam, ou se sobrepõem por um certo momento. Tudo acontece como se os narradores ganhassem essa prerrogativa por retomar a palavra anterior, mastigá-la, devolvê-la numa rodada incontrolável de antropofagia das palavras. No trecho a seguir, madame Monneau insere quatro vezes (cf. trechos grifados), na sua própria fala, seja para legitimá-la, seja para desqualificá-la – a fala potencial de outrem (Cruze, Lorpailleur, o caminhoneiro, Cruze, sucessivamente):

Quant à la contusion de mademoiselle Lorpailleur je ne sais si je peux vous le dire disait madame Monneau, figurez-vous pour laver les carreaux elle s'est démis l'épaule, *ce n'est pas Cruze qui vous renseignera*, la chose se passait à Crachon chez sa belle-soeur, m'est avis qu'elle s'est laissée tout simplement couler de son vélo lorsqu'elle a vu le camion soit par peur soit par calcul, c'est plutôt là que je chercherais, elle est si mauvaise, *faire croire que le camion l'avait renversée, que voulez-vous qu'ait pu dire le chauffeur*, c'est tout de même fort qu'il n'y ait pas eu une âme dans la rue à cette heure-là pour servir de témoin, mademoiselle Cruze n'a rien vu du tout *quoi qu'elle prétende [...]*. (PINGET, 1968, p. 15, grifos meus)

A versão dada por esta narradora (madame Monneau) ficará questionada por uma versão concorrente, de tal modo que o leitor não tem como apoiar-se numa estrutura referencial estável: a representação não cessa de derrapar.

A constituição das instâncias narradoras resulta, como podemos ver, numa narrativa impossibilitada de construir um universo referencial unívoco, unilinear. Aproximando-se por isso do poder de sugestão buscado por Mallarmé e idealizado através do conceito de “noção”, o Novo Romance explora a linguagem pela sua tangente. Entretanto, se Mallarmé se fixava no signo lingüístico para fazer emergir a noção da coisa (e não a suposta coisa), no plano da prosa romanesca, a retração da ilusão referencial ocorre mediante a descentralização (pela perda dos pontos de referência ou pela multiplicação das fontes) da instância narradora. Não havendo mais possibilidade de acreditar no acesso ao real do mundo, resta o real da linguagem. Aliás, à semelhança de Mallarmé e de outros poetas, os novos romancistas também experimentam a linguagem como sendo o universo do qual procedemos: do qual partimos e ao qual chegamos. Escrever, nessa perspectiva, soa como o recomeço sem fim do infinito da linguagem, partindo de nossa finitude. Entendemos, então, as razões pelas quais a matéria linguageira sofrerá mudanças significativas.

Na verdade, se o conceito de noção é o que mais diretamente remete à questão do sentido (mediante a representação, mesmo se desviada, colocada numa relação indireta), não há dúvida de que, para Mallarmé, a sintaxe e o ritmo são elementos da linguagem que interagem com a representação para construir sentido. No Novo Romance, ocorreu, de um certo modo, uma transferência da significação, que passou do léxico (signo lingüístico) para esses dois planos da língua: a sintaxe e o ritmo, até então apenas considerados como envelopes do sentido. Essa transferência se deu mediante a criação de equilíbrios novos entre o sentido (no caso, a ilusão referencial) e a sintaxe e o ritmo, reorganizados na base de uma representatividade mais fortemente compartilhada para gerar a significação.

A reorganização sintático-rítmica operou-se principalmente através das formas como as enunciações das personagens foram conceituadas. No século XIX, a forma tipográfica da formalização do diálogo chegou à sua expressão mais acabada. Conforme R. Laufer (1985, p. 55),

A tipografia afetou não somente o estilo, mas também as condições *a priori* da comunicação. Eu considero certeza absoluta o fato de que o enunciado romanesco com várias vozes do século XIX não poderia ter sido escrito sem o novo sistema tipográfico, baseado na alínea, no travessão e nas aspas [...].

Assim, do mesmo modo que o novo sistema tipográfico do século XIX modelou “as condições *a priori*” da formalização do diálogo naquele século, marcando nitidamente as fronteiras entre a enunciação citadora e as enunciações citadas e, por conseguinte, a sintaxe e o ritmo de cada uma, a rarefação, quando não o apagamento, dos sinais de pontuação do diálogo (alínea, travessão e aspas), acarretou as “condições *a priori*” para a contaminação sintático-rítmica de ambos os tipos de enunciação no século XX (citadora e citada).²¹ Essas condições produziram uma interpenetração das várias enunciações em presença, em razão do apagamento de seus respectivos limites, criando assim estruturas sintáticas e rítmicas inéditas e reinventando modelos interdiscursivos. Assim, o trecho a seguir, de *Cette voix*, põe em presença várias enunciações (numeradas de 1 a 7, podendo algumas pertencer ao mesmo enunciador):

[...] [1]es-tu folle de croire aux ragots des gens quelle drogue je te le demande prends-tu Monsieur pour un monstre ou quoi il adore Théo.

21 Para uma análise mais detalhada da escritura criadora de novos padrões rítmicos, ver Dahlet (2000, p. 59-71).

- [2] Adore adore c'est bien ce qu'on disait.
 [3] Les faits scabreux de préférence.
 [4] Comme aussi l'histoire de qui vous savez qu'on racontait il n'y a encore pas bien longtemps [5] quoi quelle histoire [6] ce vieux cochon pas d'autre mot je ne parle pas de Monsieur qui attendait les enfants à la sortie du catéchisme souvenez-vous [7] mais quel rapport je te le demande quelle mentalité ah je t'en fiche l'innocence des campagnes je t'interdis de me parler de ça tu entends. (PINGET, 1975, p. 79)

O mesmo acontece no monólogo, com a diferença de que nele é a personagem enunciadora que rege as enunciações de outrem. Assim, no trecho a seguir, extraído de *L'innommable* é possível chegar a um total de nove turnos de fala (alguns deles presumivelmente assumidos pelos mesmos enunciadores): “[1] Ceci ne finira jamais, inutile de se faire des illusions, [2] si si, [3] ils verront, après moi ce sera fini, ils se désisteront, ils diront, [4] Tout ça n'existe pas, on nous a raconté des histoires, [5] on lui a raconté des histoires, [6] qui lui, [7] le maître, [8] qui on, [9] on ne sait pas, l'éternel tiers [...]”²² (BECKETT, 1953, p. 147).

Chegamos aqui à realização plena da afirmativa de Mallarmé, segundo a qual “le vers est partout dans la langue où il y a rythme”. De fato, a dicotomia entre prosa e poesia parece, em face desse tipo de escritura, fora do tempo, caduca. Além disso, o entrelaçamento das várias vozes cria um espaço sonoro onde elas se respondem, se refletem, se repetem, se encavalam, se relançam.

Assim, de Mallarmé ao Novo Romance, criaram-se, através da “confirmação da linguagem”, espaços essencialmente sonoros: a música (Mallarmé), a voz ou o ruído (Beckett, Pinget), que chegam a substituir o eu, inclusive no seu papel de regente do espaço e do tempo. Na verdade, o universo sonoro condensa em si mesmo o espaço e o tempo, ou, se preferirmos, ele os anula, por ser metáfora deles, bem como sinônimo de começo e fim, e recomeço.

REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *L'innommable*. Paris: Minuit, 1953.
 BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
 BLANCHOT, Maurice. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1981.

22 É interessante notar a seqüência que marca a passagem à fase [4], composta de um verbo introdutor de discurso relatado e da vírgula, seguida da maiúscula, que indica visualmente o início do discurso citado. Esse fenômeno, que permite uma fluidez maior em vez de cortes decorrentes da contigüidade de dois discursos, reencontra-se, por exemplo, em Saramago. O fato de inserir a diversidade das vozes numa só frase participa da vontade de criar a fluidez (a sensação) das enunciações, que formam um única corrente.

- DAHLET, Véronique. Robert Pinget ou la ponctuation causeuse de voix. *Le chantier Robert Pinget*. Paris: Jean-Michel Place, 2000, p. 59-71.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *L'arquéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- LAUFER, Roger. L'alinéa typographique du XVI^e siècle au XVIII^e siècle. *La notion de paragraphe*. Paris: CNRS, 1985. p. 53-63.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Pléiade).
- PINGET, Robert. *Le libera*. Paris: Minuit, 1968.
- _____. *Cette voix*. Paris: Minuit, 1975.
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973. (Les écrivains de toujours).
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. Le rythme dans la poésie orale. *Langue Française*, n. 56, p. 114-127, 1982.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

1. Os trabalhos (artigos, resenhas, depoimentos etc.) deverão ser enviados em disquete ou CD (Windows 6.0 ou compatíveis) e em três vias impressas, sendo uma delas com identificação. O disquete/CD deve trazer uma etiqueta indicando o(s) autor(es) do trabalho e o programa utilizado. A extensão mínima do trabalho é de dez páginas, e a máxima de vinte.
2. O trabalho deve ser apresentado na seguinte seqüência:
 - título;
 - nome (s) do(s) autor(es);
 - texto com notas ao pé da página;
 - referências.
3. A primeira página deve incluir:
 - a) O título – com sua tradução para o inglês, ou na língua estrangeira em que foi escrito o artigo, com sua tradução para o português – centralizado, em maiúsculas, sem negrito ou qualquer espécie de destaque.
 - b) O(s) nome (s) do(s) autor(es) – em itálico, letras maiúsculas somente para as iniciais, duas linhas abaixo do título à direita, com um asterisco que remeterá ao pé da página para identificação da instituição a que o autor se vincula, cidade, país (no caso de trabalho proveniente de país estrangeiro), titularidade acadêmica e funcional e endereço eletrônico (e-mail).
 - c) O texto deverá vir acompanhado de um resumo na língua em que foi escrito o trabalho, colocado após o nome do autor, e de um resumo em inglês (abstract), sendo que ambos não poderão ultrapassar oito linhas (80 palavras).As palavras RESUMO e ABSTRACT devem vir em maiúsculas, seguidas de dois pontos, três linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento. Na mesma linha iniciar o texto do resumo ou do abstract.
 - d) Palavras-chave – no máximo cinco, na língua utilizada no artigo e em inglês (Key words).
4. Tipo de letra – Times New Roman, corpo 12.

5. Espaçamento – espaço simples entre linhas e parágrafos; espaço duplo entre partes, tabelas, ilustrações etc.
6. Adentramento – 1 (um) para assinalar parágrafos.
7. Versos e trechos de textos blocados devem ser destacados como citação.
8. Tabelas, ilustrações (fotografias, desenhos, gráficos etc.) e anexos devem vir prontos para impressão, dentro do padrão geral do texto e no espaço a eles destinados pelo(s) autor(es).
9. Subtítulos – sem adentramento, em maiúsculas, numerados em números arábicos; a introdução, a conclusão e a bibliografia não são numeradas.
10. As referências (somente de trabalhos efetivamente citados no texto) devem ser dispostas da seguinte forma e obedecer à NBR 6023, da ABNT:
 - a) livros – nome do autor, título do livro (em itálico), local de publicação, editora, data da publicação. Ex: JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*. São Paulo: Ed. Unesp/ Boitempo, 1997.
 - b) capítulos de livro – nome do autor, título do capítulo (sem destaque), a preposição “in” seguida do nome do autor ou organizador da obra, título do livro (em itálico), local de publicação, editora, data, acrescentando-se os números das páginas inicial e final.
 - c) artigos de periódicos – nome do autor, título do artigo (sem destaque), nome do periódico (em itálico), volume e número do periódico, números de páginas inicial e final, data de publicação.
11. As indicações bibliográficas no corpo do texto devem-se resumir ao último sobrenome do autor, à data de publicação da obra e à página, quando a citação for direta. Exemplo: (SILVA, 1998, p. 123).
12. As notas explicativas devem aparecer ao pé da página, em corpo 10, numeradas de acordo com a ordem de aparecimento. As informações de cunho bibliográfico não devem vir como nota explicativa numerada, mas incorporadas ao texto na forma indicada no item anterior.

OBSERVAÇÃO FINAL: A descon sideração das normas implicará a não-aceitação do trabalho . Os textos devem vir acompanhados do número do telefone e do e-mail dos autores. Comunicar o envio do trabalho através do e-mail revista@anpoll.org.br