

**DAIANE NEUMANN**

**EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA VOZ**

**PORTO ALEGRE  
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ESPECIALIDADE: ANÁLISES TEXTUAIS E DISCURSIVAS  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO**

**EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA VOZ**

**DAIANE NEUMANN**

**ORIENTADOR: PROF. DR. VALDIR DO NASCIMENTO FLORES**

Tese de Doutorado em Análises textuais e discursivas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2016**

### CIP - Catalogação na Publicação

Neumann, Daiane  
Em busca de uma poética da voz / Daiane Neumann. -  
- 2016.  
173 f.

Orientador: Valdir do Nascimento Flores.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Voz. 2. Poética. 3. Antropologia histórica da linguagem. 4. Antropologia histórica da voz. 5. Estudos da linguagem. I. Flores, Valdir do Nascimento, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

O trabalho que ora apresento é o reflexo da minha trajetória e da minha maturidade acadêmica, profissional e pessoal, logo, a tarefa de agradecer a todos que participaram dessa caminhada seria impossível. Por isso, gostaria, neste momento, de agradecer àqueles que tiveram uma participação mais direta na construção e produção desta tese:

Ao professor Dr. Valdir do Nascimento Flores, por ter tido a ousadia e a coragem de embarcar comigo nessa aventura teórica em busca do desconhecido na linguagem. Agradeço, ainda, pelos constantes desafios que me foram por ele impostos: de ser sua orientanda, de ter de dar aulas na graduação, de ter de responder aos seus constantes questionamentos teóricos, nas aulas, nas orientações, pelos corredores. Tais desafios certamente contribuíram para que eu pudesse, através de sua orientação, encontrar cada vez mais meu caminho. Obrigada, Valdir, pela leitura atenta, pelas observações pertinentes, pela interlocução qualificada, pela preocupação com os prazos, por todo auxílio com a burocracia do doutorado-sanduíche, pelas palavras de incentivo, não somente no que tange à vida profissional, mas também à pessoal. Certamente, tudo isso será constitutivo também do caminho que trilharei deste momento em diante.

Ao professor Dr. Gérard Dessons, por ter me acolhido e me auxiliado durante o período de doutorado-sanduíche na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis; pelos conhecimentos pertinentes e preciosos compartilhados durante as aulas e pelas orientações que muito me auxiliaram para que tivesse mais segurança nas leituras acerca da poética de Meschonnic e ao me lançar neste projeto tão ousado e desafiador. Muito da caminhada deste trabalho nasceu dessa interlocução.

À professora Dra. Leci Borges Barbisan por ter acompanhado todo o processo de construção do trabalho, desde a banca de qualificação do projeto, passando pela avaliação do artigo e pela qualificação da tese, por sua leitura qualificada, pela interlocução preciosa e pelos apontamentos pertinentes; agradeço ainda o seu aceite em participar da defesa final. À professora Dra. Luiza Milano, por ter participado da qualificação deste trabalho, pela leitura atenta, pelos comentários pertinentes, pelas discussões enriquecedoras que tivemos em grupos de estudos por ela organizados e em ambientes mais informais de interlocução.

À professora Dra. Carmem Luci da Costa Silva, por ter aceitado participar da banca final de avaliação deste trabalho e presidi-la, pelas qualificadas interlocuções que tive com ela durante suas aulas na UFRGS e em outros ambientes mais informais. Por fim, gostaria de agradecer ao professor Dr. José Gaston Hilgert não somente por ter aceitado participar da banca final de avaliação deste trabalho, mas também por ter sido alguém que foi de grande importância em minha vida acadêmica, que me ensinou a dar os primeiros passos ainda na iniciação científica, que me acompanhou de perto durante o mestrado, e cujos valiosos ensinamentos no que tange à seriedade, ao rigor, ao deixar-se encantar pelos mistérios do conhecimento, da linguagem, perduram até hoje.

À professora Dra. Marlene Teixeira, que infelizmente partiu cedo, mas se faz presente entre nós através de seu legado que tanto nos encantou e continua nos encantando, principalmente, porque sua reflexão não negligencia a beleza e os mistérios da linguagem, sobretudo no que diz respeito à sua relação com a literatura e com a arte.

À amiga e colega Heloisa Monteiro Rosário com quem dividi todas as dúvidas, angústias, questionamentos que surgiram deste trabalho e de outros que escrevemos juntas, e que se tornou uma interlocução valiosa, devido a seu rigor teórico, a seu encantamento e engajamento com os estudos e com questões que envolvem a linguagem. Gostaria também de agradecer a outros colegas do PPG pelas discussões, reflexões compartilhadas: Elisa, Silvana, Sônia, Patrícia, Marlete, Uilian, Simone, Renata, Gabriela, Aline, Carolina, Adélia, Diego, Daniel.

Aos amigos e familiares pelo apoio, carinho, confiança, por todo o suporte nos momentos difíceis e complicados, em especial, ao meu pai, à minha tia-mãe, à minha irmã e às minhas sobrinhas; e aos amigos Juliana e Lauro.

Ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), aos professores, pelo ensino de excelência, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior (CAPES) por ter me concedido uma bolsa no Brasil para que pudesse me dedicar integralmente aos estudos durante os quatro anos de doutorado, e uma bolsa de doutorado-sanduíche que me possibilitou expandir horizontes de trabalho e aprofundar mais as questões a que me propus refletir, na França.

*Vivre le langage*  
*Tout est là : dans le langage assumé et vécu*  
*comme expérience humaine, rien n'a plus le*  
*même sens que dans la langue prise comme*  
*système formel et décrite du dehors.*  
Émile Benveniste

## RESUMO

Neste trabalho de tese, me proponho a pensar acerca de uma poética da voz. Para isso, inicio refletindo sobre estudos da voz em diferentes domínios do conhecimento: na filosofia, nos estudos da linguagem, na literatura, na antropologia. Tal discussão destaca a visão de linguagem que perpassa as diferentes obras que tratam sobre a voz. Consequentemente, coloca-se em relevo, em cada abordagem, a concepção de sujeito, de subjetividade, de intersubjetividade; a forma como se concebe a relação entre a linguagem e o homem, a linguagem e a sociedade, a linguagem e a cultura; e a forma como se concebe a construção da significação. Tais questões se tornam pertinentes para a constituição do que chamo aqui de uma antropologia histórica da voz. No entanto, a construção dessa antropologia histórica da voz só se torna possível, também, a partir da problemática de uma antropologia histórica da linguagem e da oralidade, conforme propostas por Henri Meschonnic. A voz concebida a partir de uma antropologia histórica da linguagem não pode mais ser dissociada da linguagem; a voz e a linguagem são como o significante e o significado do signo, o que torna a linguagem, a voz e a subjetividade, indissociáveis. A voz se torna, portanto, o lugar privilegiado da constituição de subjetividades, constatação que questiona a sua consideração simplesmente enquanto som. Problematizar a questão da voz nos leva a atribuir mais importância aos aspectos prosódicos e acentuais da linguagem, geralmente excluídos da investigação do sentido pelos linguistas. Para pensar sobre o suprasegmental da linguagem, proponho que se revise a noção de ritmo em Émile Benveniste, bem como sua atualização por Meschonnic, considerando as questões de análise do ritmo da língua francesa, a fim de refletir sobre a análise do ritmo da língua portuguesa e, consequentemente, sobre os aspectos prosódicos e acentuais especificamente do português. A atividade de escuta da enunciação nos leva a considerar o ritmo, as rimas, os ecos prosódicos que constroem a significação de um texto, de uma obra, tanto quanto sua sintaxe, sua morfologia, seu léxico. Ao final deste trabalho, considerando que a literatura se apresenta como um desafio constante ao linguista e a seus conhecimentos, apresento uma análise da voz de uma obra literária e escrita, *Memórias Inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros, com o objetivo de refletir sobre a construção da significância a partir da voz desta obra, e sobre o que tal obra diz acerca da voz.

**Palavras-chave:** Poética. Antropologia histórica da voz. Antropologia histórica da linguagem.

## RÉSUMÉ

Dans la présente thèse, je propose de penser une poétique de la voix. Pour ce faire, j'ai entrepris par réfléchir sur diverses études de la voix dans différents domaines du savoir : la philosophie, les études du langage, la littérature, l'anthropologie. Basée sur une sélection d'ouvrages qui en traitent, cette discussion offre la vision du langage qui les imprègne et, par conséquent, la conception du sujet, de la subjectivité, de l'intersubjectivité, du rapport entre le langage et l'homme, entre le langage et la société, le langage et la culture, et finalement la manière dont la construction de la signification est conçue par chacun. Ces questions s'avèrent pertinentes pour la constitution de ce que je nomme une anthropologie historique de la voix. Néanmoins, la construction de celle-ci est également rendue possible par l'enjeu d'une anthropologie historique du langage et celui de l'oralité, proposés par Henri Meschonnic. La voix conçue à partir de l'anthropologie historique du langage n'est plus indissociable du langage ; la voix et le langage sont comme le signifiant et signifié du signe, ce qui rend indissociables le langage, la voix et la subjectivité. La voix devient donc le lieu privilégié de la constitution de subjectivités, interrogeant la conception de la voix en tant que simple son. Problématiser la question de la voix nous amène à accorder beaucoup plus d'importance aux aspects prosodiques et accentuels du langage, généralement exclus de la recherche sur le sens telle qu'assumée par les linguistes. Pour concevoir le suprasegmental du langage, je propose de revenir à la notion du rythme chez Émile Benveniste et à son actualisation par Meschonnic, considérant certaines questions d'analyse du rythme de la langue française, de façon à réfléchir sur l'analyse du rythme de la langue portugaise puis aux aspects prosodiques et accentuels, notamment du portugais. L'activité d'écoute de l'énonciation nous conduit à considérer le rythme, les rimes, les échos prosodiques qui construisent la signification d'un texte, d'une œuvre, ainsi que sa syntaxe, sa morphologie, son lexique. Enfin, concevant la littérature comme un défi constant pour le linguiste et son savoir, j'offre ici une analyse de la voix d'une œuvre littéraire et écrite, *Memórias Inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros, afin de réfléchir sur la construction de la signification à partir de la voix de cette œuvre, et sur ce que cette œuvre dit de la voix.

**Mots-clés :** Poétique. Anthropologie historique de la voix. Anthropologie historique du langage.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>1. “VISTA D’OLHOS” SOBRE OS ESTUDOS DA VOZ .....</b>	<b>17</b>
1.1. A voz fenomenológica .....	19
1.2 A voz como ontologia vocálica da unicidade.....	26
1.3 A voz e o discurso emotivo.....	31
1.4 A estética da voz.....	37
1.5 Uma poética da voz.....	45
1.6 A voz sob o olhar da antropologia .....	52
<b>2. EM BUSCA DE UMA ANTROPOLOGIA HISTÓRICA DA VOZ... ..</b>	<b>59</b>
2.1. A problemática de uma antropologia histórica da linguagem.....	60
2.2. A problemática da oralidade.....	61
2.3 A problemática de uma antropologia histórica da voz.....	80
<b>3. ASPECTOS PROSÓDICOS E ACENTUAIS .....</b>	<b>94</b>
3.1 A reconstrução semântica da palavra “ritmo” em Benveniste.....	95
3.2 A crítica do ritmo em Meschonnic .....	99
3.3 Aspectos prosódicos e acentuais da língua francesa e portuguesa.....	117
<b>4. ANÁLISE DA VOZ NA OBRA <i>MEMÓRIAS INVENTADAS: A INFÂNCIA DE MANOEL DE BARROS</i>.....</b>	<b>124</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

O trabalho de tese que ora proponho é bastante ousado e desafiador, na medida em que se propõe a trazer as reflexões da poética de Henri Meschonnic para os estudos da linguagem; construir e discutir o objeto voz, cuja temática tem sido senão negligenciada, pouco estudada e referida nas reflexões sobre linguagem; retomar o projeto de Jakobson, apresentado em “Closing statements: Linguistics and Poetics”, publicado originalmente em 1960; e pensar sobre questões envolvendo o ritmo da língua portuguesa, a partir da definição de ritmo proposta por Émile Benveniste em “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, de 1951, e mais tarde retomada por Meschonnic em seu *Critique du rythme*, de 1982.

Trazer as reflexões propostas pela poética para os estudos da linguagem não é algo pacífico e consensual. De um lado, pode soar estranha tal constatação já que conforme Jürgen Trabant (2005), ao discutir a influência do pensamento de Humboldt na poética de Meschonnic, os autores de base para a construção da teoria da linguagem deste último são Wilhelm von Humboldt, Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste. No entanto, a leitura proposta por Meschonnic desses dois grandes linguistas é peculiar se comparada às que são propostas tradicionalmente pelos estudiosos da linguagem.

Inclusive Meschonnic, ainda em 1982, denuncia o que chamou de uma leitura estruturalista do *Curso de linguística geral*, que se deu principalmente através das oposições língua/fala, significante/significado, sincronia/diacronia, sintagma/paradigma. Para o teórico da linguagem, o coração de Saussure está na noção de sistema, de valor, de funcionamento e do radicalmente arbitrário. Noções caras também a Benveniste, na medida em que foram elas que possibilitaram ao linguista sírio a *invention du discours*, para utilizar os termos de Gérard Dessons. Para Meschonnic, a invenção do discurso, por Benveniste, teria sido a maior invenção do século XX, depois daquela de sistema, por Saussure.

Benveniste aparece muito no trabalho de Meschonnic através das noções de discurso, de subjetividade na linguagem e da sua proposta de reflexão sobre a linguagem em relação a obras de arte, que se dá no texto “Sémiologie de la langue”, de 1969, quando o linguista propõe a noção do semântico sem semiótico. Meschonnic considera Benveniste um

continuador da reflexão de Saussure e se propõe igualmente como um continuador do pensamento benvenistiano. Sua poética seria, nesse sentido, uma proposta de translinguística ou metassemântica, mencionada no final programático do texto de 1969, “é sobre essa via que eu situo a poética do ritmo”<sup>1</sup>. (MESCHONNIC 2008a, p. 415)

Para a poética, conforme proposta por Meschonnic, há uma alteração de paradigma de pesquisa, na medida em que não se busca mais classificações, padronizações, regularidades. Para o teórico da linguagem (2009), os termos crítica e teoria são intercambiáveis, ao passo que “a teoria da linguagem é uma aventura da antropologia”<sup>2</sup> (p. 15). Ou seja, a concepção de linguagem de que Meschonnic lança no desenvolvimento de seu trabalho, por ele denominada uma *anthropologie historique du langage*, cujas bases encontram-se na obra de Émile Benveniste, quando este propõe que o discurso apresenta um caráter singular, único e irrepetível no uso da língua, é trasposta para pensar a teoria da linguagem, o fazer teórico.

A partir dessa óptica, a teoria configura-se sempre como uma pesquisa, não como uma manutenção da ordem, ela deve ser, pois, negativa. Não se assegura pelo que diz, mas pelo que avança.

A teoria não é aqui o absoluto etimológico em que Aristóteles via uma contemplação da verdade, independente de toda prática, de toda poética (...). Mas a teoria da linguagem, do ritmo, é *teoria de*, no sentido aristotélico também, de investigação.<sup>34</sup>

A teoria da linguagem, conforme proposta por Meschonnic, trata-se de uma teoria cuja visão de semântica se coaduna com aquela de Benveniste. Para o autor (*ibid.*), a teoria da linguagem é “uma pesquisa infinita como o sentido, a história. Que não se identifica a nenhuma norma, nenhuma autoridade, que não é mais limitada por nenhuma verdade-totalidade.”<sup>5</sup> (p. 17).

---

<sup>1</sup> [...] c’est sur cette voie que je situe la poétique du rythme. Quando não houver indicação de referência bibliográfica de obras traduzidas, nas traduções apresentadas durante o trabalho no corpo do texto, significa que foram feitas por mim. Quando houver a tradução das obras referidas, apresentarei em nota de rodapé, da mesma forma, o texto original com a devida referência, com o intuito de possibilitar que se faça o cotejo com o original e que seja possível a observação de nuances de sentido trazidas por este, bem como, em alguns casos, conforme apontarei durante o trabalho, equívocos de tradução.

<sup>2</sup> La théorie du langage est une aventure de l’anthropologie.

<sup>3</sup> La théorie n’est pas ici l’absolu étymologique où Aristote voyait une contemplation de la vérité, indépendante de toute pratique, de toute poétique (...) Mais la théorie du langage, du rythme, est *théorie de*, au sens, aristotélicien aussi, d’investigation.

<sup>4</sup> Grifos do autor.

<sup>5</sup> [...] une recherche infinie comme le sens, l’histoire. Qui ne s’identifie à aucune norme, aucune autorité, et qu’aucune vérité-unité-totalité non plus se borne.

Essa poética do discurso a que se refere Meschonnic seria uma incompletude teórica, no sentido de que seria incapaz de dar conta do todo, o que a tornaria solidária de uma linguística do discurso. Ela não se apresenta no nível do signo, porque postula que toda a comunicação, assim como todo o poema, acaba por extrapolar o próprio discurso.

É então em uma “poética do discurso em que há a solidariedade de aventura com a poesia, mais que toda a literatura, e a teoria”<sup>6</sup> (*ibid.* p. 33), ainda segundo o autor, “a poesia não se refere a uma *experiência*. Ela a cria.”<sup>7 8</sup> (p. 62). Nesse sentido, podemos afirmar que a linguagem faz alguma coisa ao mesmo tempo em que diz, mesmo que ela não faça necessariamente o que dizem as palavras.

É através dessa concepção de linguagem enquanto antropológica, em que a linguagem concebida como criadora não é mais uma metáfora, já que constitui e constrói o homem e a sociedade, e da recuperação do sentido de poesia, em *poiésis*, capacidade de produzir ou fazer alguma coisa, de forma criativa; que Meschonnic propõe que se pense a teoria, o fazer teórico. Por isso, sua teoria da linguagem é denominada, por ele, uma poética. Sua teoria do ritmo, uma poética do ritmo. Nesse sentido, o que busco fazer neste trabalho de tese é uma poética da voz.

No texto “Seul comme Benveniste”, Meschonnic propõe que a poética ausente em Benveniste seria essa poética da metassemântica, que se constituiria a partir da semântica da enunciação. Para o autor, talvez a crítica do discurso pela poética seria o sujeito como subjetivação, a reposição da noção de significância por uma significância da prosódia e do ritmo como semântica do contínuo.

A poética, ausente em Benveniste, poderia ser essa « metassemântica » (Plg. II, 66) que ele via como um futuro do semântico. A crítica do discurso pela poética seria talvez a retomada do sujeito como subjetivação, a retomada de sua noção de significância (“propriedade de significar”, Plg. II, 51) por uma significância da prosódia e do ritmo como semântica do contínuo.<sup>9</sup> (MESCHONNIC, 2008d, p. 389)

<sup>6</sup> [...] poétique du discours que tient la solidarité d’aventure entre la poésie, plus que toute littérature, et la théorie

<sup>7</sup>[...] la poésie ne renvoie pas à une *expérience*. Elle la fait

<sup>8</sup> Grifos do autor.

<sup>9</sup>La poétique, absente, chez Benveniste, pourrait être cette “métasémantique” (Plg. II, 66) qu’il voyait comme un avenir du sémantique. Peut-être la critique du discours par la poétique serait la reprise du sujet comme subjetivation, la reprise de sa notion de signifiçance (“propriété de signifier”, Plg. II, 51) par une signifiçance de la prosodie et du rythme comme sémantique du continu.

Temos hoje, de acordo com o autor, uma reflexão sobre a linguagem, sobre suas representações que tem pelo menos dois mil e quinhentos anos e que discute essencialmente o dualismo do signo, esta dupla abstração que toma a linguagem como a aliança de dois elementos radicalmente heterogêneos um ao outro, o som e o sentido, a forma e o conteúdo. A poética trabalha para mostrar que há o descontínuo do signo, das palavras, das línguas, que são conhecidos, mas também um contínuo que a concepção mais tradicional impede de perceber.

Conforme nos ensina o mestre Saussure, “bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras” (2004, p.15). O que faz a poética é alterar o ponto de vista, é buscar observar a linguagem a partir do discurso, o que nos obriga a deixar o dualismo do signo e buscar novos objetos.

Para a poética, observar o discurso não significa partir do ponto de vista do domínio semiótico, não significa observar o funcionamento de categorias de língua no discurso. O que é flagrante nos estudos da linguagem é que apesar de Benveniste ter inventado a noção de discurso, em meados do século XX, não houve verdadeiramente uma busca para refletir sobre a constituição mesma do discurso, dos discursos particulares, sobre o seu funcionamento no que tange àqueles elementos que fogem às categorias de língua, que não podem ser reduzidos ao domínio semiótico e que têm sido historicamente negligenciados pelos estudos linguísticos.

Quando se trabalha com a análise de discurso, partindo de categorias pré-estabelecidas, de categorias do domínio semiótico, acaba-se por reduzir o discurso às categorias de língua e, conseqüentemente, fecha-se os olhos para pensar como um discurso particular se articula, como ele produz sentido, o que ele faz. Impede-se, assim, que o texto<sup>10</sup>, a obra, interogue o analista, para que este possa buscar o desconhecido na linguagem.

Para a poética, os textos, as obras constituem sistemas de valores, que produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical. Observar como se organiza uma produção de linguagem significa levar em conta as marcas linguísticas e extralinguísticas<sup>11</sup>. Tais marcas podem se situar em todos os níveis da linguagem, acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos,

---

<sup>10</sup> Não faço distinção, neste trabalho, entre os termos “texto” e “discurso”.

<sup>11</sup>Aqui o extralinguístico está ligado a gestos, postura corporal, não a uma realidade sócio-histórica.

que juntos constituem um paradigma e um sintagma <sup>12</sup> que neutralizam precisamente a noção de nível<sup>13</sup>.

Tal investigação, tal busca, se torna mais profícua e rica quando o estudioso da linguagem se debruça sobre o texto literário, pois conforme Dessons (2011, p. 40), “o ‘poema’ se apresent[a] como um discurso em que o sujeito se engaja – ao máximo – na busca do que faz dele um ser de significação” <sup>14 15</sup>. Ou seja, o texto literário se apresenta como um lugar em que o sujeito se engaja ao máximo, na medida em que extrapola, subverte as convenções da língua em todos os níveis. Como bem nos lembra Meschonnic,

A literatura é um desafio ao linguista que tem medo da literatura. O discurso é um desafio que a linguagem lança à palavra. O texto é o desafio que a literatura lança ao discurso. A obra é o desafio que a perenidade do sentido lança ao texto. O desafio não é a exceção. Ele é de cada momento. (1995, p. 88) <sup>16</sup>

Para o autor, a teoria da linguagem não é a linguística, mas antes uma reflexão sobre os problemas de linguística e, particularmente, uma reflexão sobre as contradições entre linguística e literatura. A teoria da linguagem é uma crítica a qualquer tentativa de anular tal tensão, como das escolas linguísticas que esquecem as questões de literatura e das tradições de história literária que dão as costas aos problemas de linguagem.

Ao observar a linguagem a partir do discurso, do contínuo do discurso, e deixar que as obras nos interroguem enquanto objetos únicos e singulares, somos levados a uma mudança

---

<sup>12</sup>Embora a palavra “paradigma” nunca tenha sido utilizada por Saussure, nem mesmo no CLG, e tenha figurado como um termo forjado pelo movimento estruturalista que sucede à publicação do *Cours*, em 1916, Meschonnic a retoma e por meio do deslocamento de tal noção para pensar o sistema de discurso, inclusive com novas denominações, como quando ele se refere, por exemplo, a uma “syntagmatique” e “paradigmatique”, renova tal noção. É nessa acepção concebida por Meschonnic que tal termo será utilizado neste trabalho.

<sup>13</sup> É preciso que aqui se atente para o fato de que Meschonnic desloca noções saussureanas, que estão ligadas à reflexão sobre o sistema da língua no CLG, para pensar o discurso, que é por ele denominado “um sistema de discurso”. Dessa forma, altera-se a maneira como se concebem essas noções, já que o olhar não está mais atrelado ao sistema da língua, mas ao sistema do discurso. Nesse sentido, o discurso é concebido como um sistema, já que dele emergem um paradigma e um sintagma. Assim, esse sistema de discurso se constrói através de relações paradigmáticas e sintagmáticas que constituem seus valores. O valor se dá, portanto, na relação entre os elementos do discurso.

<sup>14</sup>Le ‘poème’ se présent[e] comme un discours où le sujet s’engage – au maximum – dans la recherche de ce qui fait de lui un être de signification.

<sup>15</sup>É importante ressaltar que para Dessons (2011), o poema não deve ser necessariamente escrito em verso, pois mesmo que o verso tenha sido historicamente a forma do poema, durante muitos séculos, ele não o é mais desde que a ideia de poesia foi alterada no século XVII, quando houve a versificação da prosa, o que resultou no século XIX no poema em prosa.

<sup>16</sup>La littérature est un défi au linguiste qui a peur de la littérature. Le discours est un défi que le langage lance au mot. Le texte est le défi que la littérature lance au discours. L’œuvre est le défi que le long terme du sens lance au texte. Le défi n’est pas l’exception. Il est de chaque moment.

de ponto de vista no que concerne aos estudos da linguagem e, por consequência, à constituição de novos objetos. Somos levados, pois, a atribuir mais importância aos aspectos acentuais e prosódicos, historicamente negligenciados pelos estudos da linguagem<sup>17</sup>, e passamos a analisar nos textos e nas obras, o ritmo, as rimas, os ecos prosódicos, a voz, o silêncio.

O elemento da voz, surpreendentemente, pouco aparece nas inquietações e reflexões dos pesquisadores que se debruçam sobre os estudos da linguagem. Conforme o denuncia Parret (2002), a voz teria sido negligenciada tanto nas obras de Jakobson, quanto Hjelmslev e Troubetzkoy. Segundo o autor, o vocal seria o lugar da alteridade radical, dessa forma, o triunfo do binarismo em Troubetzkoy e Jakobson levariam à aniquilação da voz.

A voz aparece como objeto de reflexão e de problematização na filosofia, em obras como *La voix et le phénomène*, de Jacques Derrida, e *Vozes Plurais*, de Adriana Cavareiro; na literatura, em obras como *Introdução à poesia oral*, de Paul Zumthor; na antropologia, em *Éclats de la voix*, de David Le Breton; e em trabalhos que se situam no âmbito dos estudos da linguagem em interface com outras áreas, como *La vive voix*, de Ivan Fónagy, e *La voix et son temps*, de Herman Parret.

Apesar de a voz aparecer em diferentes domínios do conhecimento, percebi, durante o trabalho de pesquisa e a leitura de algumas obras, que não há como teorizar sobre a voz sem discutir sobre linguagem. Dessa forma, de uma maneira mais, ou menos, explícita, todas as obras consultadas e aqui referidas apresentam um conceito, uma construção do objeto voz, imbricado em uma determinada visão de linguagem e, conseqüentemente, em um ponto de vista teórico diverso.

O objetivo aqui é partir dessa reflexão sobre a concepção de linguagem que aparece nas diferentes construções do objeto voz, nas obras consultadas, para pensar o que aproxima e o que distancia este trabalho de tese de uma discussão teórica já existente sobre tal objeto, para que se possa construir o objeto voz a partir de tal debate teórico e de uma visão de linguagem concebida como uma antropologia histórica.

Ademais, mesmo no conjunto da obra de Henri Meschonnic, não há uma discussão mais sólida sobre a voz. Não há, dentre as suas inúmeras obras, nenhuma que tenha sido consagrada à reflexão sobre a voz, apenas um capítulo da obra *Critique du rythme*, que se chama “Le poème et la voix”, onde não há, no entanto, uma discussão mais coesa e aprofundada sobre o tema, mas reflexões esparsas acerca da relação da voz ora com o texto

---

<sup>17</sup>A negligência a que me refiro aqui está relacionada à consideração de tais aspectos, a partir do ponto de vista do discurso, do sentido.

literário, ora com o ritmo. Além disso, na obra supracitada, o teórico da linguagem (2009, p. 288) afirma que “a antropologia do ritmo, da linguagem, requer uma antropologia histórica da voz”<sup>18</sup>.

Assim, após fazer uma imersão nas obras dedicadas ao estudo da voz, pensando qual a concepção de linguagem, de sujeito, de sociedade, de cultura, de produção de sentido perpassam cada uma dessas perspectivas de voz, busco, na obra de Meschonnic, através de uma reflexão sobre a problemática de uma antropologia histórica da linguagem e a problemática da oralidade, levantar reflexões acerca de como tais questões são concebidas por tal teórico, para então poder fazer um deslocamento destas e propor o que chamo aqui de uma antropologia histórica da voz.

Conforme já destaquei, a obra de Meschonnic é bastante extensa, são mais de 30 obras teóricas publicadas, 8 traduções e 18 livros de poemas. Isso explica em grande parte o percurso teórico que realizo neste trabalho. Passar pelas diferentes construções teóricas do objeto voz, pensar sobre as problemáticas que se relacionam com tal construção foi importante para que a imersão na obra de Meschonnic se desse com um olhar mais direcionado para buscar questões que foram levantadas no início da pesquisa. Dessa forma, as discussões elencadas para debate tanto na passagem pelas diferentes reflexões sobre a voz, quanto na reflexão sobre a problemática de uma antropologia histórica da linguagem e a problemática da oralidade, são problematizadas para chegar a uma concepção de voz.

Como o ritmo figura como um dos elementos da voz, passo em seguida para a discussão de aspectos prosódicos e acentuais da língua portuguesa, a partir da noção de ritmo resgatada por Benveniste, em sua reconstrução semântica da palavra “ritmo”, e atualizada por Meschonnic, em *Critique du rythme*; a fim de analisar a voz na obra *Memórias inventadas: a Infância* de Manoel de Barros.

Para o desenvolvimento deste trabalho, inicio o primeiro capítulo, buscando apresentar uma “‘Vista d’olhos’ sobre os estudos da voz”. Tal capítulo não se propõe a apresentar um estudo exaustivo sobre a voz e tem o objetivo de dar a conhecer ao leitor o que se tem teorizado acerca dos estudos da voz em diferentes áreas do conhecimento e situar este trabalho em um debate teórico acerca de tal temática. Busco ainda, nesse primeiro momento da reflexão, através de aproximações e distanciamentos<sup>19</sup> discutidos em cada uma das

---

<sup>18</sup>[...] l’anthropologie du rythme, du langage, demande une anthropologie historique de la voix.

<sup>19</sup>É importante ressaltar aqui que essas divergências que apresento neste trabalho dizem respeito estritamente à visão de linguagem que perpassa as obras consultadas e à consequência disso para a construção do objeto voz. Isso não significa colocar em xeque a validade da reflexão dos autores em seus respectivos campos de pesquisa. Conforme destaco na introdução do capítulo I, não faço uma análise do conjunto da obra de tais autores, de sua



vertentes de estudos da voz apresentadas, situar as bases que estruturam uma antropologia histórica da voz, que será apresentada no capítulo seguinte, especialmente na última seção, intitulada “A problemática de uma antropologia histórica da voz”.

O capítulo II, intitulado “Em busca de uma antropologia histórica da voz”, se detém de forma mais aprofundada na discussão sobre a visão de linguagem que perpassa este trabalho de tese, para que a partir dela, se possa teorizar e refletir sobre o que seria uma antropologia histórica da voz. Tal capítulo foi então dividido em três problemáticas que não podem ser concebidas como dissociadas, a partir da perspectiva teórica em que se ancora esta reflexão, quais sejam: de uma antropologia histórica da linguagem, da noção de oralidade e de uma antropologia histórica da voz. A construção do objeto voz aqui se dá em intrínseca relação com a visão de linguagem de que lanço mão, para tal perspectiva, a noção de oralidade proposta por Meschonnic é essencial para pensar uma antropologia histórica da voz. Na última seção desse capítulo, discuto especificamente sobre o elemento voz. Nela, busco trazer reflexões que se embasam tanto na perspectiva de linguagem aqui adotada, quanto nas discussões que estão presentes no primeiro capítulo, quando apresento o que aproxima e o que distancia este trabalho daqueles já apresentados sobre a voz. Essa seção figura como um ponto de encontro entre todo o debate teórico realizado no capítulo I e II.

Em seguida, após a discussão sobre as noções de voz que perpassam diferentes áreas do conhecimento, sob diferentes perspectivas; a apresentação da problemática de uma antropologia histórica da linguagem, passando pela noção de oralidade, para que se chegue a uma antropologia histórica da voz, em que atento para a importância de pensar a voz em sua relação intrínseca com a linguagem, com o discurso, e de pensar, em análises de linguagem, sobre os aspectos prosódicos e acentuais; apresentarei, no capítulo III, reflexões e discussões a partir de aspectos prosódicos e acentuais especificamente da língua portuguesa. Em um primeiro momento, elucidarei a noção de ritmo, tal como proposta por Benveniste, em 1951, e problematizada e trazida para a ordem do dia por Meschonnic, em 1982. Após tal discussão, farei uma problematização desses aspectos prosódicos e acentuais propostos por Meschonnic para pensar o ritmo na língua francesa, com o objetivo de deslocar tais reflexões para uma discussão sobre o ritmo na língua portuguesa.

No capítulo IV, após ter sido apresentada a visão de linguagem que perpassa este trabalho e, conseqüentemente, tendo sido construído o objeto “voz”, e terem sido igualmente apresentados alguns aspectos acentuais e prosódicos importantes para que se possa trabalhar

---

produção, mas tão somente de uma obra de cada autor e, especificamente, no que tange à questão da visão de linguagem que perpassa a obra que tematiza sobre a voz.

com uma análise do ritmo e, portanto, da voz em língua portuguesa, já que o ritmo figura como um dos elementos da voz; apresentarei análises de poemas de Manoel de Barros. A análise será desenvolvida, pois, a partir de uma obra literária e escrita, *Memórias inventadas: a Infância*, pertencente à coletânea *Memórias Inventadas*.

Ao finalizar a pesquisa, pretendo ter construído uma noção de voz, ter elucidado aspectos prosódicos e acentuais da língua portuguesa, para que se possa pensar em análises de tais elementos, em textos tanto escritos, quanto falados; e ter elucidado uma forma de trabalhar a linguagem analisada a partir do ponto de vista do discurso, pensando-o enquanto um sistema de valores que constrói sua própria significância através de relações paradigmáticas e sintagmáticas, que lhe são próprias. Almejo também ter apresentado uma proposta de análise de linguagem que não separe a reflexão linguística da preocupação com o texto literário, pois o texto literário é o lugar privilegiado da análise linguística, na medida em que coloca em xeque o tempo todo o saber do linguista. Tal saber é também necessário ao estudioso da literatura, na medida em que seu objeto de análise configura-se como uma obra de linguagem, que constrói sua significância a partir das relações intrínsecas entre forma e sentido, entre som e sentido, propostas por uma obra particular.

Início, então, a reflexão proposta para o primeiro capítulo sobre os estudos da voz, buscando discutir sobre alguns dos trabalhos já existentes acerca de tal temática e fazendo o cotejo com o ponto de vista sobre linguagem adotado para o desenvolvimento dessa pesquisa.

## 1. “VISTA D’OLHOS” SOBRE OS ESTUDOS DA VOZ

*“L’idée que vous avez du langage est votre portrait.” (Meschonnic, 1989/2006, p. 56-57)*

Neste capítulo, intitulado “‘Vista d’olhos’ sobre os estudos da voz”, faço uma passagem por diferentes estudos que apresentam como objeto a “voz”. Em um primeiro momento, a intenção era discutir como a voz foi concebida pelos estudos da linguagem, já que este é um trabalho que se circunscreve a tal domínio. No entanto, percebi que houve pouco interesse por parte do campo em discutir tal temática. Se me limitasse aos estudos da linguagem, discutiria aqui apenas as obras de Ivan Fónagy, intitulada *La vive voix*, e de Herman Parret, *La voix et son temps*.

Além disso, os estudos da voz perpassaram diversas áreas do conhecimento. A voz figura e já figurou como objeto de estudo na filosofia, nos estudos da linguagem, na literatura, na antropologia. Mesmo as pesquisas que se circunscrevem ao domínio dos estudos da linguagem fizeram interfaces e diálogos com outros campos, como é o caso das duas obras supracitadas no parágrafo anterior. Ivan Fónagy, por exemplo, observa a voz sob a perspectiva cotidiana, artística, psicopatológica e ontogenética. Herman Parret sob a perspectiva da semiótica, da psicologia da percepção, da retórica, da musicologia. Há mesmo em sua obra um capítulo consagrado à voz na arte contemporânea.

Contudo, o fato de apresentar aqui estudos sobre a voz de diferentes áreas e dos estudos da linguagem, mas em interface com outras áreas, não significa que conduzirei uma discussão e uma reflexão dispersa. O fio condutor do capítulo que ora proponho é a reflexão sobre a visão de linguagem que perpassa cada um desses estudos da voz. Percebi, durante as leituras, que independente de como se constrói o objeto “voz” em cada uma das pesquisas, que independente da área de estudos à qual tal objeto se circunscreve, em cada um dos trabalhos discutidos, há uma visão de linguagem que perpassa as reflexões.

Escolhi tal fio condutor para a discussão proposta neste capítulo, por diferentes motivos. O primeiro deles, e mais óbvio, é o de que o trabalho que apresento se circunscreve

ao domínio dos estudos da linguagem. Em segundo lugar, porque compartilho da visão de Meschonnic, expressa de forma precisa e concisa na epígrafe do capítulo, quando este diz que “l'idée que vous avez du langage est votre portrait.” Tal epígrafe nos atenta para o fato de que a visão de linguagem que sustentamos em um estudo é nosso retrato, não apenas porque mostra o que pensamos sobre a língua/linguagem, mas também a concepção que temos de sujeito, de subjetividade, da relação entre subjetividades, da relação do homem com a língua, com ele mesmo, com o outro, com o mundo, com a cultura, com a sociedade. No caso deste trabalho de tese, interessa em especial pensar que concepção de voz se constrói a partir de uma ou de outra visão de linguagem. Por fim, a escolha de tal fio condutor deve-se também ao fato de que este será o fio que conduzirá a discussão que proponho no trabalho como um todo para a construção do objeto “voz”. A voz, a partir do ponto de vista adotado neste trabalho, se relaciona estreitamente com a linguagem, a voz e a linguagem figuram como o significante e o significado<sup>20</sup>, conforme proposto por Saussure, no *Cours*, para pensar a relação interna ao signo linguístico.

Não é meu objetivo apresentar aqui um estudo exaustivo sobre as pesquisas acerca da voz. Conforme proponho no título do capítulo, apresento alguns estudos, em diferentes áreas e sob diferentes perspectivas, que discutem e refletem sobre a voz. Tal discussão tem dois objetivos. Primeiro, dar a conhecer aquilo que existe em termos de pesquisa sobre voz, sob quais perspectivas ela pode ser abordada, e que visão de linguagem se apresenta em cada uma delas; e, ao mesmo tempo, iniciar a construção do objeto “voz” deste trabalho, a partir da reflexão sobre o que aproxima e o que distancia a perspectiva aqui adotada de cada um dos trabalhos analisados e de que forma isso acontece.

Conforme já explicitiei, é impossível pensar a voz sem se abrir para uma pesquisa, uma reflexão e uma discussão interdisciplinar. No entanto, meu objetivo aqui é claro, fazer uma passagem por outros campos do saber, elaborar e desenvolver reflexões que levem em conta principalmente questões que envolvam a linguagem para voltar, reavaliar e repensar aquilo que pode ser proposto em termos de estudo da voz em uma perspectiva dos estudos da linguagem, a partir especificamente de uma antropologia histórica da linguagem, proposta por Henri Meschonnic. Início tal reflexão abordando algumas questões que envolvem a voz, sob a perspectiva da fenomenologia, na seção abaixo.

---

<sup>20</sup>Utilizo aqui um deslocamento feito por Meschonnic quando este se vale da noção de sistema linguístico de Saussure para pensar o discurso. Para o teórico da linguagem, um discurso particular criaria um sistema de valores único, singular, irrepetível. Nesse sistema de valores, a linguagem e a voz seriam concebidas como o significante e o significado do signo, ou seja, enquanto inseparáveis, enquanto intrínsecos, enquanto necessários um ao outro.

## 1.1 A voz fenomenológica

Jacques Derrida retoma a discussão proposta pela fenomenologia de Husserl a fim de recolocar em questão alguns pontos e de introduzir a voz como o lugar do “privilégio da presença como consciência.”<sup>21</sup> (DERRIDA, 1994, p. 23). Para o filósofo, esta é uma “evidência que nunca ocupou, no cenário da fenomenologia, o primeiro plano”<sup>22</sup> (*ibid.*, p. 23).

A fala viva, a espiritualidade do sopro como *phoné* seria o elemento da significação ou a substância da expressão que preservaria melhor ao mesmo tempo a idealidade e a presença viva sob todas suas formas. Existiria, segundo Derrida, um esforço tenaz, oblíquo e laborioso da fenomenologia para conservar a fala, para afirmar uma ligação de essência entre o *logos* e a *phoné*. No entanto, no privilégio da consciência estaria a possibilidade da viva voz. Seria na voz fenomenológica que o filósofo reconheceria uma afinidade de origem com o *logos* em geral, e não na substância sonora ou na voz física.

A voz fenomenológica é a voz na sua “carne transcendental”<sup>23</sup> (*ibid.*, p. 23), é o sopro, a animação intencional que transforma o corpo da palavra em carne, que faz do *Körper* um *Leib*, uma *geistige Leiblichkeit*. A voz fenomenológica “seria esta carne espiritual que continua a falar e a estar presente a si – *a ouvir-se* – na ausência do mundo”<sup>24</sup> (*ibid.*, p. 23).

Mesmo que Husserl tenha pretendido manter uma origem silenciosa, “pré-expressiva”<sup>25</sup>, do vivido, Derrida mostra que a consciência de si só apareceria na sua relação com um objeto cuja presença poderia ser mantida e repetida e que essa consciência de si não seria jamais perfeitamente estrangeira ou anterior à possibilidade da linguagem. A constituição dos objetos ideais pertenceria à essência da consciência, e tais objetos ideais, enquanto produtos históricos, só apareceriam graças aos atos de criação ou de intenção. Consequentemente, seria cada vez mais difícil discernir o elemento da consciência do elemento da linguagem.

O lugar que define o espaço da fenomenologia não preexistiria à questão da linguagem. Ele não seria aí introduzido como no interior de um domínio ou de um problema entre outros. Ele só se abriria na e pela possibilidade de linguagem. Seu valor jurídico mesmo,

<sup>21</sup> [...] privilège de la présence comme conscience (DERRIDA 1967/2009, p. 16). Todas as citações da obra de Derrida que constam em nota de rodapé, nesta seção, foram retiradas da obra referida nesta nota. As citações que seguem apresentarão somente a página de onde foram tiradas.

<sup>22</sup> [...] évidence qui n’a jamais occupé dans la phénoménologie le devant de la scène. (p. 16)

<sup>23</sup> Chair transcendante. (p. 15)

<sup>24</sup> [...] serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d’être présente à soi – *de s’entendre* – en l’absence du monde. (p. 15-16)

<sup>25</sup> Pré-expressive.

o direito a uma distinção entre o fato e o direito intencional, dependeria inteiramente da linguagem.

De um lado, a fenomenologia seria a redução da ontologia ingênua, o retorno a uma constituição ativa do sentido e do valor, o retorno à atividade de uma *vida* produzindo a verdade e o valor em geral através de seus signos; de outro lado, ela não se justaporaria simplesmente a este movimento, pois uma outra necessidade confirmaria também a metafísica clássica da presença e marcaria o pertencimento da fenomenologia à ontologia clássica. Para Derrida, o destino histórico da fenomenologia parece estar compreendido entre esses dois motivos.

Na fenomenologia de Husserl, o signo pode significar “expressão”<sup>26</sup> (*Ausdruck*) ou “índice” (*Anzeichen*)<sup>27</sup>. A expressão é um signo puramente linguístico, é isso que a distingue do índice em primeira análise. A significação indicativa cobre, na linguagem, tudo o que se enquadra nas “reduções”<sup>28</sup> (*ibid.*, p. 32): a factualidade, a existência mundana, a não-necessidade essencial, a não-evidência. Ela tem sua origem nos fenômenos de associação, ligando sempre as existências empíricas no mundo.

Contudo, a diferença entre o índice e a expressão é mais funcional que substancial. Índice e expressão são as funções ou as relações significantes, não termos. O mesmo fenômeno pode ser apreendido como expressão ou índice. Além disso, a indicação não se adiciona à expressão como uma aderência mais ou menos tenaz, mas habita a intimidade essencial de seu movimento.

A efetividade, a totalidade dos eventos do discurso é indicativa porque ela está no mundo e porque, enquanto tal, ela mantém em si algo de uma associação involuntária. O signo discursivo, o querer-dizer é sempre interligado, tomado em um sistema indicativo.

Há dois limites para a animação, na indicação: o corpo do signo, que não é um sopro, e o indicado, que existe no mundo; a intenção é, por outro lado, absolutamente expressa, na expressão, porque ela anima uma voz que pode permanecer interior. A expressividade pura é a pura intenção ativa – espírito, psique, vida, vontade – de um *bedeuten* que anima um discurso cujo conteúdo (*Bedeutung*) estará presente. Presente, portanto, a uma intuição ou a uma percepção “internas”<sup>29</sup>.

Esta não-realidade do *Bedeutung*, a não-realidade do objeto ideal, a não-realidade da inclusão do sentido ou do noema na consciência assegurariam que a presença à consciência

---

<sup>26</sup>Expression.

<sup>27</sup>Índice.

<sup>28</sup>Réductions.

<sup>29</sup> Internes.

possa ser indefinidamente repetida. Esta presença não é uma presença de algo que exista no mundo “ela está em correlação com os atos de repetição, eles próprios ideais”<sup>30</sup> (*ibid.*, p. 16 ). O *bedeuten* visa a um fora, quer dizer, a um fora de um “ob-jet” ideal, que é “ex-primé” (DERRIDA 1967/2009, p. 34), passa fora de si em um outro fora, que está sempre na consciência. Não há necessidade de que o discurso expressivo seja efetivamente proferido no mundo. O sentido só poderia então permanecer em si na voz, na voz fenomenológica.

A determinação do ser como idealidade seria uma estimação, um ato ético-teórico que “desperta a decisão originária da filosofia em sua forma platônica”<sup>31</sup> (DERRIDA, 1994, p. 62). Segundo Derrida, Husserl admite que foi a um platonismo convencional que ele sempre se opôs. O filósofo alemão reconhece que a idealidade é irreduzível à existência sensível, à realidade empírica, ou mesmo à ficção, na medida em que afirma a não-existência ou a não-realidade da idealidade. Para Derrida, ao determinar l’*ontôs on* como *eidos*, Platão não fazia outra coisa.

A presença em si se produziria numa unidade indivisa de um presente temporal para que não haja nada que se faça conhecer por procuração de signo. Esta percepção ou intuição de si para si na presença seria não somente a instância na qual a significação em geral não teria lugar, mas asseguraria também a possibilidade de uma percepção ou de uma intuição originária em geral: a não-significação como princípio dos princípios. Mesmo com toda a complexidade de sua estrutura, a temporalidade teria um centro imóvel, que é a pontualidade do agora atual.

Derrida propõe que a presença do presente percebido só pode aparecer como tal na medida em que ela compõe continuamente com uma não-presença e uma não-percepção, a lembrança e a expectativa primárias. Essas não-percepções não se acrescentam, não acompanham eventualmente o agora atualmente percebido, elas participam indispensavelmente e essencialmente da sua possibilidade.

Mesmo para Husserl, o agora vivo só se constitui como fonte perceptiva absoluta em continuidade com a retenção como não-percepção, pois a fidelidade à experiência e às “coisas mesmas”<sup>32</sup> impede que ele aí se dê de outra forma. De outro lado, como a fonte da certeza em geral é a originalidade do agora vivo, é preciso manter a retenção na esfera da certeza originária e mudar a fronteira entre a originalidade e a não-originalidade, a fim de que ela passe não entre o presente puro e o não-presente, entre a atualidade e a inatualidade de um

---

<sup>30</sup> [...] elle est en corrélation avec les actes de répétition eux-mêmes idéaux. (p.08)

<sup>31</sup> [...] réveille la décision originaire de la philosophie dans sa forme platonicienne. (p. 59)

<sup>32</sup> Choses mêmes.

agora vivo, mas entre duas formas de “re-gresso”,<sup>33</sup> ou de “re-stituição”<sup>34</sup> do presente, a “retenção”<sup>35</sup> e a “re-presentação”<sup>36</sup> (*ibid.*, p. 77).

A verdade originária, no sentido fenomenológico, estaria enraizada na finitude dessa retenção, onde se instaura a abertura à idealidade da forma de presença, como possibilidade de “re-tour” ao infinito. Husserl não entende que somente se deva excluir a indicação da vida solitária da alma, ele considera também a exclusão da linguagem em geral, o elemento do *logos*, sob sua forma expressiva, como evento secundário, e sobreposto ao lugar originário e pré-expressivo do sentido.

Este “silence” fenomenológico só pode se reconstituir, segundo Derrida, por uma dupla exclusão ou uma dupla redução, aquela da relação ao outro em mim na comunicação indicativa, e aquela da expressão como etapa anterior, superior e exterior àquela do sentido. “É na relação entre essas duas exclusões que a instância da voz fará ouvir sua estranha autoridade”<sup>37</sup> (*ibid.*, p. 80).

Um objeto ideal seria, portanto, um objeto cuja “mostração” (*Zeigen*) poderia ser indefinidamente repetida, cuja presença no *Zeigen* seria indefinidamente reiterável porque, liberado de toda espacialidade mundana, ele se tornaria um puro noema que poderia ser expresso sem ter que, ao menos em aparência, passar pelo mundo. É a voz fenomenológica que parece realizar esta operação “no tempo”. Ela não rompe com a ordem do *Zeigen*, pertencendo ao mesmo sistema e aí aperfeiçoando a função. Como o mostra Derrida, “a passagem ao infinito na idealização do objeto é o mesmo com o advento historial da *phoné*”<sup>38</sup> (*ibid.* p. 85). Pode-se concluir com ele “que a história da idealização, isto é, a ‘história do espírito’ ou, simplesmente, história, não seja separável da história da *phoné*, restitui a esta última toda a sua potência de enigma.”<sup>39</sup> (*ibid.* p. 84)

O objeto ideal estando definido como seu “ser-para”<sup>40</sup> (*ibid.* p. 86) uma consciência não empírica só pode ser expresso em um elemento cuja fenomenalidade não tenha a forma da mundanidade “a voz é o nome desse elemento. A voz se ouve”<sup>41</sup> (*ibid.* p. 86). Na voz, o significado, que seria sempre de essência ideal, o *Bedeutung* “expresso” seria imediatamente

---

<sup>33</sup> Re-tour. (p. 75).

<sup>34</sup> Re-stitution. (p. 75).

<sup>35</sup> Ré-tention. (p. 75).

<sup>36</sup> Re-présentation (p. 75).

<sup>37</sup> C’est dans le rapport entre ces deux exclusions que l’instance de la voix fera entendre son étrange autorité. (p. 78)

<sup>38</sup> Le passage à l’infini dans l’idéalisation de l’objet ne fait qu’un avec l’avènement historial de la phonè. (p. 86)

<sup>39</sup> [...] que l’histoire de l’idéalisation, c’est-à-dire l’« histoire de l’esprit » ou l’histoire tout court, ne soit pas séparable de l’histoire de la *phonè*, cela restitue à cette dernière toute sa puissance d’enigme. (p. 84)

<sup>40</sup> Être-pour. (p. 85)

<sup>41</sup> [...] *la voix est le nom de cet élément. La voix s’entend.* (p. 85)



presente ao ato de expressão. O “corpo” fenomenológico do significante parece se apagar no momento mesmo em que é produzido, parece pertencer ao elemento da idealidade. Ele transforma em pura diafaneia a opacidade mundana de seu corpo. Este apagamento do corpo sensível e de sua exterioridade significaria para a consciência a forma mesmo da presença imediata do significado.

O sistema que liga a fenomenalidade à possibilidade do *Zeigen* funcionaria melhor do que nunca na voz, à medida que a idealidade do objeto pareceria depender da voz e se tornaria absolutamente disponível nela. A voz, segundo Derrida, não exige a intervenção de nenhuma superfície determinada no mundo, se produz no mundo como autoafecção pura, ela é uma substância significante absolutamente disponível. Tal autoafecção pura seria a possibilidade da “*subjectividade*” ou do “*para-si*”<sup>42</sup> (DERRIDA 1967/2009, p. 89). A voz suporia na profundidade da unidade o som e a *phoné* – o primeiro está no mundo, a segunda é concebida por Derrida no sentido fenomenológico. Seria esta unidade de som e de voz que permitiria a esta última se produzir no mundo como autoafecção pura. Esta instância escaparia à distinção entre a intra-mundanidade e a transcendentalidade e ao mesmo tempo tornaria tal autoafecção possível.

Falar a alguém seria se ouvir falar, ouvir a si mesmo. Ao mesmo tempo, se somos ouvidos pelo outro, este repete imediatamente em si o se ouvir-falar na forma mesma como eu o produzi. Ele reproduz a autoafecção pura sem o recurso a uma exterioridade. Esta possibilidade de reprodução, segundo Derrida, se dá como o fenômeno de uma matriz ou de um poder sem limite sobre o significante, que tem a forma da não-exterioridade. Na essência teleológica da fala, idealmente, seria possível que o significante fosse absolutamente próximo do significado visado pela intuição e guiasse o querer-dizer. Este significante se tornaria diáfano em razão da proximidade absoluta do significado.

Esta autoafecção como operação da voz suporia uma diferença pura que dividiria a presença em si e na qual se enraizaria a possibilidade de tudo o que se crê poder excluir da autoafecção: o espaço, o fora, o mundo, o corpo, etc. Nenhuma redução transcendental pura seria possível, ao se admitir que a autoafecção seria a condição da presença a si. Entretanto, seria necessário passar por ela a fim de alcançar a diferença o mais próximo dela mesma. Não se trataria de alcançar sua identidade, sua pureza, sua origem, mas sim o movimento da diferença.

---

<sup>42</sup> “*Subjectivité*” e “*pour-soi*”, respectivamente.

De acordo com Cavarero (2011), a crítica derridiana à categoria da presença tem um espectro muito vasto, no qual se inserem a presença do objeto, a presença do sentido à consciência, a presença a si na palavra dita viva e na autoconsciência. Dessa forma, segundo a filósofa, tal crítica compreende tanto os sistemas de inspiração platônica centrados no objeto (o ser, a ideia, a forma original), como as filosofias modernas centradas no sujeito (consciência, autoconsciência). No entanto, devido a seu interesse por Husserl, Derrida privilegiaria o âmbito inteiramente moderno do sujeito, no qual a evidência do fundamento corresponde a uma forma de imediata presença a si que vê como protagonista a consciência pura.

Derrida estaria trabalhando, portanto, substancialmente com um conceito solipsístico de subjetividade de consciência. Tal como ocorreria em Descartes, tratar-se-ia de uma subjetividade toda redobrada sobre si mesma, fechada e autorreferencial, que não tem necessidade de nenhum mundo exterior para fundar o regime da verdade. Segundo Cavarero (ibid.), torna-se óbvio, portanto, que o exercício da palavra seja entendido como um ouvir-se falar ou concebido como um solilóquio, quase como se os seres humanos abrissem a boca para falar a si mesmos ou, quando falassem a outros, prestassem atenção no que dizem eles mesmos, não no que dizem os outros. O diálogo se tornaria praticamente uma duplicação de monólogos.

No entanto, o que interessa, a partir da concepção de linguagem proposta neste trabalho, no que tange ao conceito solipsístico de subjetividade de consciência, é o fato de que para o filósofo francês, a constituição da subjetividade não depende de uma intersubjetividade, ou seja, o “eu” não tem necessidade de um “tu” para sua constituição.

Além disso, embora Derrida reconheça que a consciência de si e, conseqüentemente, a constituição de objetos ideais não seriam jamais perfeitamente estrangeiros ou anteriores à possibilidade da linguagem, o filósofo não reconhece que a constituição dos sujeitos e conseqüentemente da subjetividade se dê na e pela linguagem. Não há em Derrida, uma distinção entre o homem e o sujeito da linguagem.

Entretanto, conforme Benveniste (2005a, p. 286), “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso”, “por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*”<sup>43</sup>. Ainda segundo o linguista, essa polaridade não significaria igualdade nem simetria, pois “*ego* tem sempre uma posição de transcendência

---

<sup>43</sup> Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours.”, “de ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à ‘moi’, devient mon écho auquel je dis tu et qui me dit tu. (BENVENISTE, 1966a, p. 260).

quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição ‘interior/exterior’, e ao mesmo tempo são reversíveis”<sup>44</sup> (*ibid.*, p. 286-287).

Dessa forma, “caem assim as velhas antinomias do ‘eu’ e do ‘outro’, do indivíduo e da sociedade”<sup>45</sup> (*ibid.*, p. 287). A redução de tal dualidade a um só termo original seria ilegítima e errônea, segundo a concepção de linguagem de Benveniste, quer esse termo único seja o *eu*, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do “próximo”, ou seja, ao contrário, a sociedade que preexistira como totalidade ao indivíduo e da qual este teria se destacado à medida que adquirisse a consciência de si mesmo.

O objeto voz construído a partir do ponto de vista de uma antropologia da linguagem, em que os sujeitos se constroem na e pela linguagem, não pode ser concebido como uma voz fenomenológica, como uma “voz da consciência”, mas sim como uma voz que se constitui e se constrói na empiricidade do discurso. É através do uso da linguagem, que se dá no discurso, que se pode perceber a constituição da subjetividade, da intersubjetividade e da transsubjetividade.

O elemento da voz, segundo tal concepção de linguagem, seria o responsável por constituir esse caráter singular, particular, único e irrepetível da subjetivação no discurso. Tal subjetividade resultaria, segundo Meschonnic (2009), da transformação do que é sentido ou valor na língua em valores no discurso e somente no discurso, em quaisquer níveis linguísticos. A subjetividade seria, pois, toda diferencial, toda sistemática. Trata-se de integrar o discurso na voz e no corpo, e a voz e o corpo no discurso, em que há uma semântica da significância generalizada, do contínuo no descontínuo.

Continuando a discussão sobre a voz no domínio da filosofia, passo na seção seguinte à reflexão desenvolvida por Adriana Cavarero.

---

<sup>44</sup> [...] ‘ego’ a toujours une position de transcendance à l’égard du *tu*; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l’autre; ils sont complémentaires, mais selon une opposition ‘intérieur/extérieur’, et même temps ils sont réversibles. (BENVENISTE, 1966a, p. 260)

<sup>45</sup> [...] tombent les vieilles antinomies du ‘moi’ et de l’‘autre’, de l’individu et de la société. (BENVENISTE, 1966a, p. 260)

## 1.2 A voz como ontologia vocálica da unicidade

No livro *Vozes plurais*, Adriana Cavarero busca pensar a relação entre a voz e a palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada.

Segundo Flavio Terrigno Barbeitas, que escreve a apresentação da tradução brasileira da obra, Cavarero (2011) acaba por enfrentar o tema da voz naquilo que ele apresenta de mais valioso, o fato de que cada voz é única, singular, capaz justamente de desvelar o ser também único em carne e osso que a emite. Tal postura teórica seria, segundo ainda o autor, um voltar-se contra a prática tradicional da filosofia que, em proveito de abstrações generalizadoras como Homem, Sujeito e Ser, sempre relegou a um plano absolutamente secundário a existência encarnada, única, singular e irreproduzível que cada um de nós efetivamente é.

Tal processo de descarte da voz e, portanto, dessa unicidade, singularidade de cada ser humano teria sido concluída em Aristóteles, que define a linguagem em função de sua capacidade semântica que estabelece o limite entre homem e animal pelo fato de o primeiro possuir linguagem (*phoné semantiké*), enquanto ao outro restaria apenas uma voz (*phoné*) sem poder de significação, mera sinalizadora de afecções.

As evidências de prevenção ao sonoro estariam já no próprio léxico utilizado por Platão para dar forma à noção de saber e de conhecimento teórico, em grande parte derivado do sentido da visão e a ele sempre referido. Cavarero (*ibid.*) mostra que a desconfiança em relação à sonoridade se espalha por seus diálogos com um propósito claro de garantir a supremacia de um logos fundado na clareza do conceito contra os efeitos não só diversivos como perigosos de uma palavra misturada ao som. Para a filósofa italiana, essa seria a principal razão para a célebre expulsão do poeta da cidade, na *República*.

É através da intuição antifilosófica de Italo Calvino, no conto “Um rei à escuta”, que a filósofa inicia a sua reflexão sobre a voz. Em tal conto, o rei-ouvido, encorajado pela falsidade constitutiva dos discursos políticos, ao contrário do que faz há séculos a filosofia, concentra-se no vocálico, ignorando o semântico<sup>46</sup>. Dessa forma, o rei descobre a unicidade de todo ser humano, manifestada pela unicidade da voz. A voz seria o equivalente daquilo que

---

<sup>46</sup> A palavra “semântico” aqui não tem o sentido dado a ela pela linguística. Significa, para a filósofa, o *logos* desvocalizado.

a pessoa tem de mais oculto e de mais verdadeiro, uma espécie de núcleo invisível, mas imediatamente perceptível, da unicidade.

Para a autora, a típica liberdade com a qual os seres humanos combinariam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca seria um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz, no entanto, seria sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas. Assim, “o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras”<sup>47</sup> faria parte da autorrevelação vocálica. A emissão seria um gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modelaria o som revelando-se como *único*.

A voz faria, então, mais do que revelar, ela comunicaria precisamente a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite. Não se trataria de interceptar um som para decodificá-lo e interpretá-lo, mas de responder a uma voz única que não sinaliza nada além de si mesma. Ela comunicaria os dados elementares de existência: a unicidade e a condição relacional, mas também a diferença sexual e a idade, inclusive a “mudança da voz” que, sobretudo nos homens, sinaliza a puberdade.

A postura teórica de Cavarero é bastante interessante na medida em que se contrapõe a uma filosofia tradicional que renega a singularidade, a unicidade, a irrepetibilidade para buscar abstrações generalizadoras que possam resultar em classificações e regularidades. É em um novo paradigma de pesquisa e de busca pelo conhecimento que se situa a autora.

Além disso, a filósofa italiana consegue captar com maestria o fato de que foi imperativo a Platão, para a garantia da supremacia de um *logos* fundado na clareza do conceito, a desconfiança em relação à sonoridade. Inclusive, acrescenta a autora que esse teria sido o motivo principal da expulsão do poeta da cidade. Ora, em tal reflexão, evidencia-se o fato de que o elemento da voz, da sonoridade, é o responsável pelo elemento da singularidade, da unicidade, tanto que é o poeta aquele que mais tem dificuldade de se adaptar a esse paradigma da supremacia de um *logos* fundado na clareza do conceito. Nem mesmo a liberdade da combinação das palavras seria suficientemente um indício da unicidade de quem fala, a voz, por outro lado, seria sempre diversa de outras vozes, além disso, tal emissão modelaria o som revelando-se como única.

Cavarero (*ibid.*) afirma que “a voz – estudada na perspectiva da linguagem e, ainda mais, numa perspectiva que entende a linguagem como sistema – torna-se a esfera geral das articulações sonoras na qual a unicidade do som é, paradoxalmente, aquilo que *não* soa” (p. 25). Dessa forma, a linguagem enquanto código, que aspiraria ao universal, tornaria

---

<sup>47</sup> Calvino *apud* Cavarero (*ibid.*), p. 19.

imperceptível na voz o próprio da voz, “a unicidade plural das vozes não passa pelo filtro metodológico do ouvido linguístico” (p. 25).

Contudo, é exatamente no trabalho de um linguista que busco sustentação para pensar a singularidade da voz, pois é o linguista, Émile Benveniste, quem se opõe ainda em meados do século XX a um modelo de ciência que busca classificações, regularidades e propõe que se pense a linguagem a partir da perspectiva do sentido, do singular, do único, do particular.

Apesar de a filósofa italiana citar Benveniste ao final do capítulo 6, intitulado *A voz da linguagem*, ao dizer que “[...] a relação entre as ideias, a sua originária conexão ‘harmônica’ funda o princípio relacional que opera em qualquer nível de um *logos* entendido – benvenistianamente – como estrutura em que cada elemento recebe a sua razão de ser do todo que ajude a compor” (CAVARERO, *ibid.*, p. 82), parece estar limitada a uma leitura estruturalista e parcial da obra do linguista. Claramente, não reconhece na obra de Benveniste a potencialidade para discutir questões de linguagem, e não apenas de língua enquanto estrutura, e para pensar o discurso em sua singularidade, unicidade, particularidade.

No texto intitulado “Sémiologie de la langue”, o linguista apresenta uma distinção entre o que denominou mundo semântico e mundo semiótico. O domínio semiótico seria aquele que “designa o modo de significação que é próprio do SIGNO linguístico e que o constitui como unidade” (BENVENISTE, 2006a, p. 64)<sup>48</sup>, já no domínio semântico “entramos no modo específico da significância que é engendrado pelo DISCURSO”<sup>49</sup>. (*ibid.*, p. 65). Um pensamento da individuação, do singular, do particular só pode recusar o signo que “existe em si, funda a realidade da língua, mas [...] não encontra aplicações particulares”,<sup>50</sup> enquanto que a frase, “expressão do semântico, não é *senão* particular”<sup>51</sup>. (BENVENISTE 2006b, p. 230)

Na constatação feita por Cavarero de que os estudos linguísticos ligados ao domínio semiótico não dão conta da unicidade plural da voz, é bastante importante que se possa observar que estudar a voz não significa necessariamente considerá-la apenas como som, mas sim e principalmente em seu caráter singular, único, particular, o que só pode ser feito, em uma perspectiva benvenistiana, ao pensá-la a partir do domínio do semântico, ou seja, do discurso, onde há espaço para a constituição de subjetividades. Prova disso é que a linguística

<sup>48</sup> [...] Designe le mode de signification qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité. (BENVENISTE, 1974a, p. 64)

<sup>49</sup> [...] nous entrons dans le mode spécifique de signification qui est engendré par le DISCOURS (BENVENISTE, 1974a, p. 65)

<sup>50</sup> [...] existe en soi, fonde la réalité intrinsèque de la langue; mais il ne comporte pas d’applications particulières. (BENVENISTE, 1974b, p. 225)

<sup>51</sup> [...] expression du sémantique, n’est *que* particulière (BENVENISTE, 1974b, p. 225).

trata dos sons da língua nas disciplinas de fonética e fonologia, no entanto, isso não significa que se debruce sobre os estudos da voz, pois como bem lembra Parret (2002), a voz é o lugar da alteridade radical. À voz está muito mais arraigado o pensar a subjetividade, a unicidade, o particular, do que propriamente o som.

Conforme Meschonnic (2009), a voz é o elemento mais pessoal e mais íntimo, como o sujeito, é imediatamente atravessado por tudo o que faz uma época, dessa forma, a voz e seu discurso, o discurso e a sua voz são juntos o significante e o significado do signo, são concebidos como necessários um ao outro.

A obra da filósofa italiana busca fazer uma investigação sobre a ontologia da voz. Nessa perspectiva, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra, pois ele o excederia. Segundo a autora, um dos vícios capitais do logocentrismo seria reduzir esse excedente à insensatez. Seu trabalho consiste, portanto, em pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada. O sentido transitaria da esfera acústica à palavra, nele, acima de tudo se comunicaria, para além de conteúdos específicos que as palavras comunicam, a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares.

No entanto, quando a autora afirma que o âmbito da voz seria constitutivamente mais amplo que o da palavra e que considera a voz que ainda não é palavra, podemos perceber que sua discussão perpassa a relação especificamente entre voz e língua, enquanto sistema de signos, e não entre voz e linguagem<sup>52</sup>, que é minha proposta neste trabalho. Mais uma vez, a discussão envolvendo o elemento linguístico, dá-se no âmbito da discussão do domínio semiótico, da língua enquanto sistema, e não enquanto discurso.

Em uma perspectiva benvenistiana de linguagem, não conceberíamos jamais a voz sem linguagem, a voz fora da linguagem, pois segundo o linguista (2005b, p. 48), “o homem não nasce dentro da natureza mas dentro da cultura”<sup>53</sup>, dessa forma, “a linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou”<sup>54</sup> (2005a, p. 285). “Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a”, “é um homem falando que

---

<sup>52</sup> Utilizo linguagem aqui em contraposição à língua, concebendo-a enquanto discurso, composta pelo domínio semântico e semiótico.

<sup>53</sup> [...] l’homme ne naît pas dans la nature, mais dans la culture (BENVENISTE 1974b, p. 44).

<sup>54</sup> [...] le langage est dans la nature de l’homme, qui ne la pas fabriqué (BENVENISTE 1974a, p. 259).

encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem”<sup>55</sup> (*ibid.*)

Para Cavarero (*ibid.*), tematizar o primado da voz em relação à palavra significa também abrir novas estradas para uma perspectiva que não somente pode focalizar uma forma primária e radical de relação ainda não capturada pela ordem da linguagem<sup>56</sup>, mas que tem capacidade de determiná-la como relação entre unicidades. O que interessa dessa constatação é o fato de que a filósofa italiana percebe que há algo do que ela chama de “unicidade” e que eu chamaria aqui de subjetividade que escapa à ordem da língua, do *logos*, do domínio semiótico, e que só pode ser observado em uma perspectiva de análise do discurso, do semântico sem semiótico, conforme propõe Meschonnic (2008a), em uma perspectiva que elege, por exemplo, a voz como objeto de análise.

A preocupação com o Dito, ou melhor, com um Dito assumido como realidade autônoma e independente em relação à proximidade dos interlocutores no evento do Dizer, remontaria à filosofia desde sua origem grega. A tradição metafísica continuaria interessada em insistir sobre o *quê* do dito e não se interrogaria sobre o *quem* do Dizer. Ela julgaria ainda, segundo Levinas<sup>57</sup> *apud* Cavarero, inessencial que “palavras de uma língua diante de uma boca que se abre – essa sincronia – remetam ao homem que fala” (*ibid.*, p. 45). Afirma ainda o autor que para recuperar a realidade dessa boca, “é necessário partir do Dito em direção ao Dizer”, e mais especificamente em direção a um Dizer que “permaneça aquém, ou vá além, do Dito” (*ibid.*). A finalidade não seria a de livrar-se do sistema de significação para cair no insignificante, no irracional, no sem sentido, mas de recuperar, conforme Levinas, a “significância mesma da significação” (*ibid.*).

Tal preocupação com o Dizer, muito mais que com o Dito, se encontra em Benveniste (2006c, p. 82), quando este diz que “é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto”<sup>58</sup>. Segundo Dessons (2006), quando Benveniste fala de subjetivação, se situa sobre o plano geral da linguagem, onde convém que se situe para construir uma antropologia. Dessa forma, “o plano da enunciação é o lugar legítimo, não

---

<sup>55</sup> Nous n’atteignons jamais l’homme réduit à lui-même et s’ingéniant à concevoir l’existence de l’autre, c’est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l’homme. (BENVENISTE, p. 259)

<sup>56</sup> É importante observar que Cavarero (*ibid.*) utiliza a palavra “linguagem” como sinônimo de língua enquanto sistema.

<sup>57</sup> Emmanuel Lévinas, *Difficile liberté*, Brescia, La Scuola, 1986, p. 136.

<sup>58</sup> [...] c’est l’acte même de produire un énoncé et non le texte de l’énoncé qui est notre objet. (BENVENISTE 1974c, p. 80).



aquele do enunciado e de seu emprego de formas linguísticas.”<sup>59</sup> (p. 170). A preocupação com o plano da enunciação, mais do que com o enunciado é flagrante em Meschonnic, para quem, segundo Dessons (2006 *apud* MESCHONNIC<sup>60</sup> p. 137), o ritmo “é o fazer no interior do dizer, organização da enunciação, mais ainda que do enunciado.”<sup>61</sup>. Tal preocupação leva Meschonnic e Dessons a proporem que se exerça uma atividade de escuta do discurso.

No entanto, é importante ressaltar que para Benveniste, assim como para Meschonnic, o interrogar-se sobre o *quem* do dizer remete ao sujeito da enunciação, em Benveniste, e ao sujeito do poema, em Meschonnic, não ao homem que fala, como em Levinas e Cavarero<sup>62</sup>. Meschonnic afirma que de “de Saussure e Benveniste parte uma antropologia histórica da linguagem”<sup>63</sup> (2009, p. 45), o que significa que a linguagem é constituidora dos sujeitos, da sociedade, da cultura. A linguagem é fundante porque é arbitrária, ela cria o mundo, e não o reflete. Assim, observar o *quem* da enunciação, é observar o sujeito da enunciação, do poema, construídos *na e pela* linguagem.

Na seção seguinte, discutirei como a voz é observada na perspectiva de Ivan Fónagy. A discussão sai um pouco do domínio da filosofia, para adentrar os estudos da linguagem.

### 1.3 A voz e o discurso emotivo

Segundo o prefácio de Roman Jakobson da obra fundadora *La vive voix* de Ivan Fónagy, cada língua é dotada de uma rede de traços pertinentes de significação que formam um sistema coerente de oposições binárias. Sua seleção e sua interação são específicas de certas línguas, mas essa variedade é, ao mesmo tempo, tipologicamente limitada e repousa sobre um conjunto de universais invariantes. No uso dos locutores, os fins cognitivos dos traços pertinentes de significação são alcançados graças às indicações psicoacústicas dicotômicas que especificam de modo preciso cada uma das distinções.

<sup>59</sup> [...] le plan de l'énonciation est le lieu légitime, pas celui de l'énoncé et de son emploi des formes linguistiques.

<sup>60</sup> Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Imprimé en France, Imprimerie des Presses Universitaires de France. Décembre 1985.

<sup>61</sup> [...] est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation, plus encore que de l'énoncé

<sup>62</sup> É importante ressaltar aqui, conforme o faz Dessons (2006), que à primeira vista nos parece que a distinção entre as expressões *sujeito enunciadador* e *sujeito da enunciação* está mais atrelada a uma querela terminológica do que a um debate científico. No entanto, tais expressões, que muitas vezes foram tomadas uma pela outra, revelam posições teóricas radicalmente diferentes. A expressão *sujeito enunciadador* está ligada ao campo da psicologia e designa o indivíduo engajado em um processo de locução. Tal expressão em geral alterna com a de *locutor*. O sujeito da enunciação, ao contrário, designa o sujeito que se constitui *na e pela* enunciação de seu discurso.

<sup>63</sup> De Saussure et de Benveniste, part une anthropologie historique du langage.

O mérito de Fónagy estaria, segundo o linguista russo, em contrabalançar, através de uma investigação do discurso emotivo, o estudo do discurso cognitivo e de suas transformações mitopoéticas. Fónagy daria um passo decisivo em direção à investigação das sensações motoras das expressões emotivas.

Em *La vive voix*, o autor postula que o princípio de condensação inerente à comunicação à viva voz supõe a distorção de uma mensagem linguística primária. Tal distorção, longe de ser anárquica, se conformaria às regras estritas e relativamente simples, que difeririam, no entanto, daquelas que engendram os fonemas. Esta codificação secundária consistiria em uma deformação semiótica, leia-se significativa, de uma mensagem primária e seria, portanto, antes uma tarefa de um modulador que não está incorporado à gramática<sup>64</sup>.

Essa informação estética não se referiria, portanto, a um repertório universal, ela teria um caráter pessoal, pois o ponto de vista estético “não tem o caráter de intencionalidade, ele determina, na verdade, os estados interiores”, “a informação estética é específica do canal que a transmite”<sup>65</sup> (MOLES<sup>66</sup> *apud* FÓNAGY 1983, p. 20), não seria, dessa forma, traduzível. No entanto, conforme postula o autor, embora seu caráter motivado, as mensagens sonoras, gestuais não escapam às convenções.

De acordo com Bühler<sup>67</sup> *apud* Fónagy 1983, p. 23, “cada fonema deixa uma certa margem às realizações possíveis, e é em todas essas margens que pode se elaborar a pintura sonora”<sup>68</sup>. O estilo verbal consistia então, conforme Fónagy, em uma série de manipulações expressivas de frases engendradas pela gramática, como manipulação de sequências de sons da acentuação, da entonação, da distribuição de pausas, da ordem dos elementos significativos e transformação do sentido dos signos lexicais e gramaticais, nos quais estão incluídos também os signos de pontuação. Em todos esses casos, a maneira de pronunciar ou de falar, o estilo vocal, o estilo verbal, seria uma mensagem secundária engendrada com a ajuda de um sistema de comunicação pré-verbal e integrado à mensagem linguística propriamente dita.

Fónagy atenta para o fato de que uma mesma sequência de fonemas pode ser pronunciada de maneiras diferentes a fim de exprimir diferentes atitudes e sugerir situações diferentes. Apoia-se em Moles para afirmar que as estruturas abstratas, constantes sustentam a

<sup>64</sup> A não distorção não seria necessariamente menos sugestiva que a distorção, segundo Fónagy. Ela exprimiria ou poderia exprimir outra coisa, como uma atitude fria, voluntariamente neutra, conforme o texto e a situação.

<sup>65</sup> “[...] n’a pas de caractère d’intentionnalité, il détermine en fait des états intérieurs”, “l’information esthétique est spécifique au canal qui l’a transmet.

<sup>66</sup> Abraham Moles, *Théorie de l’information* [1958], 1972, p. 133-135, 195 et s.

<sup>67</sup> Charles Bühler, *L’onomatopée*, 1933, p. 108.

<sup>68</sup> Chaque phonème [...] laisse une certaine marge aux réalisations possibles, et c’est dans toutes ces marges que peut s’élaborer la peinture sonore.

comunicação como mensagens semânticas, enquanto as realizações concretas, individuais constituem o ato de comunicação como mensagens estéticas.

Afirma ainda o autor que é impossível fazer funcionar os órgãos fonatórios sem que eles possam acrescentar às mensagens linguísticas informações de uma natureza diferente. A “desordem expressiva” das palavras em poesia ou na linguagem enfática suporia igualmente uma dupla organização: o estabelecimento de uma ordem primária com a ajuda de regras gramaticais e uma manipulação desta ordem gramatical com a ajuda do modulador.

As análises realizadas por Fónagy mostram que a cólera, por exemplo, se manifesta tanto em francês quanto em húngaro pelos movimentos bruscos e irregulares da língua; pela tensão muscular lingual, labial, faríngeo enfático; pelo maior fechamento de vogais já fechadas e pela maior abertura de vogais já abertas; pela maior retração da língua tanto para as vogais quanto para as consoantes em relação à fala neutra, o que empresta aos sons um timbre mais sombrio; pela retração da mandíbula e o adiantamento dos incisivos superiores, o que faz com que mordam o lábio inferior ao pronunciar as semivogais. As análises buscam também compreender como se produz a simulação da raiva, da ternura em tais línguas.

Essas marcas particulares que a vocalização, que se produz através do modo de vibração das cordas vocais e da configuração glótica que as enquadra, empresta à fala sempre levou os romancistas a distinguir entre uma voz doce, carinhosa, dura, contraída, e o sussurro raivoso do sussurro carinhoso. A glote, segundo Fónagy, reagiria sensivelmente às mudanças emotivas – cólera, raiva, ternura, agonia, excitação sexual, alegria, tristeza.

No entanto, a discussão proposta por Ivan Fónagy se circunscreve à língua enquanto estrutura. Trata-se de uma reflexão que propõe a lógica do descontínuo, que observa a língua sob a perspectiva de oposição entre o som e o sentido, como se este último pudesse ser acrescentado, justaposto ao som ou mesmo a um sentido já estabelecido anteriormente. Tal postura pode ser observada quando o autor afirma que haveria uma mensagem primária que seria transformada por um modulador e que o estilo verbal seria uma mensagem secundária engendrada com a ajuda de um sistema de comunicação pré-verbal e integrado à mensagem linguística. Conforme sustenta Fónagy, as mensagens semânticas estariam nas estruturas abstratas, enquanto as mensagens estéticas nas realizações concretas.

Ao pensar a linguagem a partir do domínio do semântico, do discurso, do contínuo, rompe-se com a oposição entre o som e o sentido. Segundo Meschonnic (1989/2006 p. 23) :

O discurso é um escândalo, porque ele rompe com a oposição entre o som e o sentido. O escândalo do sentido é a forma. É o som. Esta separação dada por natural entre o som que não tem sentido, e o sentido incarnado em um som. No entanto, a linguagem como matéria da história faz quebrar este círculo.<sup>69</sup>

Ainda segundo Meschonnic (*ibid.*), a história do pensamento da linguagem propõe uma separação entre a história do som e a história do sentido. Embora tenha havido tentativas de associar tais elementos, a história de tal associação não seria mais do que a história de sua separação. Pois, falar do som, nos estudos da linguagem, suporia uma dualidade, heterogeneidade entre o som e o sentido. Falar de sentido não seria diferente, na medida em que essas são as duas faces de uma mesma dualidade.

O que se observa na história de tal associação é o pensar o som mais o sentido, o sentido mais o som, contudo, ao conceber o estudo da linguagem a partir do contínuo do discurso, o que se constata é que o “movimento de significar tem seu corpo, seus gestos, sua voz, sua história”<sup>70</sup> (MESCHONNIC *ibid.*, p. 57). Não se trata mais do som e sentido, trata-se de um homem, uma mulher realmente falando, “não lhe saem mais da boca as categorias da língua, que deixam sempre um estranho resíduo, mas você é discurso e prosódia por inteiro. O infinito do dizer. O fundo do quadro também mudou. Seu retrato em linguagem o pinta como um mundo”<sup>71</sup> (*ibid.*)

Fónagy busca explicitar também, em *La vive voix*, que a análise da distribuição de frequências de sons em textos (poéticos) de ambientes diferentes sugere, por exemplo, que há uma relação entre um ambiente triste ou trágico e a dominância das vogais sombrias, que as consoantes duras são mais frequentes em poemas agressivos do que em poemas ternos, em que dominam as líquidas, as nasais, sobretudo o *l*, o *m*. Estabelecer-se-ia então sobre um plano pré-consciente, uma outra relação entre a doçura e a ondulação da articulação neutra. A palatalização seria em geral a expressão de uma atitude doce ou adocicada nas diferentes línguas.

A cólera e a raiva aumentariam consideravelmente a tensão muscular, prolongariam a duração da oclusão e estreitariam o canal bucal durante a articulação de consoantes fricativas.

---

<sup>69</sup> Le discours est un scandale, parce qu’il ronge l’opposition entre le son et le sens. Le scandale du sens, c’est la forme. C’est le son. Cette séparation donnée pour une nature, entre le son qui n’a pas de sens, et le sens incarné dans un son. Pourtant, le langage comme matière de l’histoire fait craquer ce cercle.

<sup>70</sup> [...] mouvement de signifier a votre corps, vos gestes, votre voix, votre histoire.

<sup>71</sup> Il ne vous sort plus de la bouche les catégories de la langue, qui laissent toujours un drôle de résidu, mais tout entier vous êtes discours et prosodie. L’infini du dire. Le fond du tableau aussi a changé. Votre portrait en langage vous peint comme un monde.

Uma constrição laríngea não violenta, menos intensa, juntamente a uma constrição faríngea, acompanharia as lágrimas e, por extensão, a queixa, a comiseração.

Porém, sem negar que haja um desejo mimético no uso da linguagem, é importante que não se privilegie um olhar biológico e/ou psicobiológico sobre a língua. Faz-se imperativo atentar para o que postula Meschonnic (*ibid.*), ao afirmar que o ouvido não é somente sensorial, mas também cultural e histórico, ou seja, é um órgão social.

Fónagy discute também a importância da prosódia. Em certas línguas, conforme destaca o autor, há distinção de palavras através do destaque de uma de suas sílabas, por exemplo, as palavras inglesas “August” (agosto) e “*august*” (excelente, majestoso), as palavras alemãs “*übersetzen*” (passar para o outro lado) e “*übersetzen*” (traduzir), as palavras russas “*duhi*” (perfumes) e “*duhi*” (espíritos). Além disso, os acentos articulariam e organizariam a fala. Eles dividiriam a cadeia falada contínua em sequências, em “grupos rítmicos” e estabeleceriam, por outro lado, uma certa hierarquia semântica na frase, ao intensificar mais ou menos as palavras conforme seus pesos semânticos e a importância real das palavras nas mensagens concretas.

Uma base pulsional sádico-anal, longe de excluir as funções intelectuais, verbais do acento, auxilia, de acordo com Fónagy, a compreender por que o acento se presta tão bem a lhes preencher. A função de base, o colocar em relevo uma sílaba ou uma palavra, responderia, sob o nível inconsciente, à elevada consideração que a criança dá ao produto da expressão intestinal. A função demarcativa do acento, a divisão da cadeia falada, poderia ser reduzida à articulação do produto fecal, o acento lógico, a tendência a estabelecer uma ordem no caos sonoro seria a transformação em resposta ao jogo proibido, qualificado de sujo, nojento.

Haveria, portanto, uma distinção entre o acento enfático da cólera e o acento gramatical ou lógico. O acento enfático é expressivo porque exprime mais e algo mais que uma frase neutra comportando apenas os acentos regulares, gramaticais, restitui a linguagem corporal sem destruir a mensagem verbal. No entanto, o acento gramatical ou lógico se ligaria da mesma forma a sua base biológica, pulsional. Esta relação, depois de uma perfeita domesticação, sublimação da performance sádico-anal, não deixaria nenhum traço nem na consciência, nem na percepção emotiva.

Apoiando-se em Bolinger e Malmberg, Fónagy sustenta a tese de que a prosódia representa uma fase arcaica da evolução da linguagem. Isso explicaria sua aparição precoce na ontogênese da linguagem, quando, por exemplo, uma criança, durante o processo de

aprendizagem da linguagem, compreende “a voz” – a entonação, o ritmo, a mímica articulatória – antes de conhecer as palavras.

A discussão proposta por Fónagy, ao conceber a língua enquanto estrutura, o leva a trabalhar a partir de níveis de acentuação, de níveis de produção de sentido, como se este último pudesse ser acrescentado em camadas e como se a produção de sentidos não fosse transversal à linguagem, ao discurso. Ao adotarmos o ponto de vista do discurso, do domínio semântico, percebemos que a entonação, contudo, ao mesmo tempo em que é fonológica, é também aquilo que nós escutamos do sujeito na linguagem. É, de acordo com Meschonnic (*ibid.*), sua presença, seu modo de intervenção, que porta, engloba, transborda e também pode contradizer o sentido das palavras. Não se trata, dessa forma, somente da emoção, aí entra a relação do sujeito com a sua psique, sua história. A voz seria mais, portanto, que uma simples portadora de palavras, órgão da fala.

Postula Fónagy que na interpretação artística, a entonação obedeceria a leis assimiláveis àquelas que regem as formas musicais. Dessa forma, tal interpretação ultrapassaria a sua função inicial de transmitir, de modo inteligível a todos, as experiências e, antes de tudo, os sentimentos. No entanto, se distanciando da fala de todos os dias e se reaproximando da música, tal entonação, longe de empobrecer, enriquecer a mensagem, acrescentaria meios de expressão musical às possibilidades de expressões linguísticas.

Nessa perspectiva, a musicalidade da voz conferiria uma nova dimensão à interpretação e, nesta dimensão, o poema recitado, sonoro, desenvolver-se-ia entre um polo positivo e um polo negativo, se enriqueceria de um conteúdo definido, diferenciado, mas dificilmente passível de ser definido, devido ao fato dessa voz evocar uma linguagem pré-linguística e translinguística. Tal musicalidade seria independente da regularidade das vibrações, da musicalidade no sentido técnico do termo. Os versos de um poema, por exemplo, seriam musicais em um sentido mais largo e mais profundo, em que até mesmo o sussurro ou a ausência de musicalidade física se tornariam expressões “musicais”, não verbais de conteúdos pré-conceituais que escapam à língua e que se exprimem em geral com a ajuda da música vocal e instrumental.

O que diferencia ainda a discussão sobre a voz que proponho neste trabalho daquela proposta por Fónagy, é que a voz é tratada nesta tese em sua relação intrínseca com a linguagem. Ou seja, a voz é constituída de linguagem, não haveria voz sem linguagem e linguagem sem voz. Dessa forma, é importante lembrar com Meschonnic (2009) que uma definição única do ritmo, nesse caso de voz, para a música e para a linguagem é impossível, insustentável, já que as unidades de uma e de outra são incompatíveis.

Ao conceber a voz enquanto linguagem, enquanto discurso, somos levados a questionar a proposição de Fónagy de que a entonação obedeceria a leis assimiláveis àquelas que regem as formas musicais. As leis que regem as formas musicais desconhecem inevitavelmente a especificidade da linguagem, que não vem e não pode vir da música. A aproximação e a associação da música com a poesia, segundo Meschonnic (2009, p. 126), “*dessemantiza* o discurso, retira a linguagem dela mesma”<sup>72</sup>.

Em textos escritos, segundo Fónagy, para dar destaque para uma ou mais sílabas, sublinha-se, utiliza-se maiúsculas ou caracteres especiais, destacados ou itálicos, ou ainda separam-se as sílabas. Tais procedimentos são susceptíveis de chamar a atenção do leitor, ao reproduzir um ou outro aspecto da acentuação enquanto fenômeno fisiológico e acústico.

Dessa forma, para o autor, na fala, haveria uma relação quase constante, praticamente conhecida entre certas atitudes e suas expressões vocais, o que não seria verdadeiro para a escritura da qual não nos serviríamos de forma consciente e conseqüente para exprimir emoções. No entanto, seria mais fácil atribuir um valor simbólico aos traços gráficos bem visíveis e estáveis que a gestos articulatórios que se escapam aos olhos.

Fónagy permanece, entretanto, em um paradigma antropológico de matriz natural, dessa forma, opõe-se a vida à morte, a voz à escrita, o espírito à letra, a vida à linguagem, a vida à literatura, ao formalismo, ao livresco, o vivo ao livro; é a rima contra a vida (MESCHONNIC, 1989/2006). Em uma perspectiva de uma antropologia histórica da linguagem, há voz, há oralidade, tanto no escrito quanto no falado. Aquilo que é acessível à antropologia do falado passa necessariamente pelo escrito por uma poética, que só pode ser uma poética histórica, não formal, que situe os modos de significância.

Ainda dentro da discussão sobre a voz, no domínio dos estudos da linguagem, passo a seguir para a discussão da estética da voz em Parret.

#### **1.4 A estética da voz**

Herman Parret, em *La voix et son temps*, atenta para o fato de que a voz, considerada como uma “matéria” sem estrutura, já que representa a pura variabilidade, foi desconsiderada pelos estudos da linguística estrutural. Segundo ainda o autor, o termo “voz” não aparece uma só vez nos *Princípios de fonologia* de Troubetzkoy, obra considerada a bíblia da fonologia

---

<sup>72</sup> *Desémantise* le discours, retire le langage à lui-même.

estrutural. A voz seria considerada, dessa forma, por um fonólogo, como um conjunto caótico de imagens fônicas que não tem pertinência fonológica. Além disso, um fonema não seria jamais um som produzido por uma voz. Para Troubetzkoy, “o fonema é a soma das particularidades fonologicamente pertinentes que comporta uma imagem fônica”<sup>73</sup> (*apud* PARRET, 2002, p. 51), o que seria evidente somente à primeira vista, sobretudo quando se acrescenta a essa uma outra declaração “que os sons concretos que figuram na linguagem são antes simples símbolos materiais dos fonemas.”<sup>74</sup> (*ibid.*)

Para Parret (*ibid.*), os grandes estruturalistas, como Jakobson, Hjelmslev, Troubetzkoy, seriam solidários quanto a esse colocar entre parênteses a voz, e não hesitariam em tomar Saussure para sustentar seu ponto de vista. Para o Saussure “oficial”, a voz, enquanto substância positiva, substrato sólido da fala, não se transformaria em signo linguístico. Aliás, a eliminação da voz seria mesmo a condição de possibilidade para que a nova ciência, a semiologia estrutural, pudesse ser introduzida. O vocal seria o lugar da alteridade radical, e o “triunfo do binarismo”<sup>75</sup> em *Principes de phonologie* (1939) de Troubetzkoy e em *Fundamentals of Language* (1956) de Roman Jakobson aniquilaria a voz.

A fonologia oficial de Troubetzkoy e de Jakobson não teve a ambição de construir a voz como objeto da ciência. A voz não teve tratamento fonológico na medida em que a escolha epistemológica da fonologia consiste precisamente em separar a voz do corpo e do tempo.

No entanto, o Saussure “noturno”<sup>76</sup> dos *Manuscrits de Harvard*, “testemunha uma grande agonia em relação a esta redução epistemológica, e este testemunho colore o misterioso Tratado Fonológico escondido em Harvard como um grande tesouro inexplorado”<sup>77</sup> (PARRET, 2002 p. 67). Tal Saussure daria ao acústico um certo privilégio e situaria o estatuto do fato linguístico no nível semiológico, mantendo distância dos fatos fisiológicos e psicológicos.

É no Saussure “noturno” que Parret (2002) se ancora para pensar uma esfera qualitativa da voz. Segundo o autor, há nos *Manuscritos de Harvard* uma discussão acerca da esfera qualitativa sobre a qual ganham forma as semelhanças, identidades e diferenças, como as saliências. Tal esfera seria física; o físico seria a esfera, o ambiente, o horizonte acústico. A fonética semiológica seria uma psico-acústica. Saussure pareceria ainda sugerir que haveria

<sup>73</sup> Le phonème est la somme des particularités phonologiquement pertinentes que comporte une image phonique.

<sup>74</sup> [...] que les sons concrets qui figurent dans le langage sont plutôt de simples symboles matériels des phonèmes

<sup>75</sup> Triomphe du binarisme.

<sup>76</sup> Nocturne.

<sup>77</sup> [...] témoigne d’une grande angoisse à l’égard de cette réduction épistémologique, et ce témoignage colore le mystérieux *Traité de Phonologie* caché à Harvard comme un trésor inexploité.



um alcance qualitativo da sonoridade pelo ouvido, em que o ambiente físico seria co-percebido como o contexto de “l’analysandum” (semelhanças, identidades, diferenças). Dessa forma, tomar um som como um valor seria contextualizar o “analysandum” acústico. O físico seria o transcendente formal que valorizaria o acústico.

Herman Parret resgata ainda a discussão feita pelo filósofo Aristóteles para refletir acerca da voz. Segundo Aristóteles, em vários de seus escritos, a voz enraíza o homem na animalidade ao mesmo tempo em que constitui uma ruptura radical com o mundo animal. O homem e o animal teriam em comum o poder de exprimir a dor e o prazer pelo som de sua voz, no entanto, somente o homem poderia enunciar o que é útil e nocivo e, conseqüentemente, o que é justo e o que é injusto. A poética sugeriria então como o homem, ao manifestar suas paixões, seria capaz de utilizar uma voz mediadora e moderadora, monitorando seus volumes, entonações e ritmos. A poetização da voz a colocaria a serviço da arte das ações e a arrancaria de sua raiz animal. A fisiologia aristotélica nos indica que o substrato material da linguagem humana é a voz, mesmo que a voz seja relacionada ao mesmo tempo aos seres que não possuem linguagem.

A voz não seria, contudo, um fenômeno puramente fisiológico, de acordo com Aristóteles, à voz se imporia uma restrição semântico-cognitiva. Ou seja, o filósofo sugeriria, segundo Parret (2002), que a voz porta, além de suas qualidades intrínsecas, representações semânticas que não são ainda necessariamente significados de palavras ou outras seqüências discursivas, ela evocaria, além disso, uma certa beleza, onde a concordância entre a voz e o ouvido seria eufônica, sinfônica.

A significância da voz procederá e transcenderá o sentido das palavras proferidas, de acordo com Parret (2002). Tal significância residiria antes no que há de musical na voz, em sua tonalidade, em sua cor e em seu timbre, no seu espasmo rítmico. A voz, para o autor, seria uma parte do corpo que transcorre, uma parte do corpo se separando, o corpo em evanescência. Saída de seu interior, ela não figuraria como sua interioridade. Indo em direção ao exterior, ela não seria, no entanto, sua expressão. O corpo se faria voz, sem se exprimir pela voz.

Tal relação da voz com o corpo, leva o autor a relacioná-lo ao que chamou de “a voz de antes da linguagem”<sup>78</sup>, o balbúcio, o grito, o soluço, o gemido; “a voz-fala”<sup>79</sup> e “a voz depois da linguagem”<sup>80</sup>, o canto, essencialmente.

---

<sup>78</sup> La voix d’avant le langage.

<sup>79</sup> La voix-parole.

<sup>80</sup> La voix d’après le langage.

Haveria determinações fonéticas, etiquetas fonéticas, que, em geral, evitam uma descrição holística porque identificam preferencialmente os compostos pertinentes, constituindo a qualidade global da voz. Além disso, tais etiquetas fazem abstração de diferenças interpessoais que não são mais do que variantes para a teoria fonética universal. Por outro lado, as etiquetas impressionistas são construídas a partir de uma base de demonstração audível efetiva de uma voz, cuja especificidade não pode ser alcançada senão aproximativamente. Será, portanto, a terminologia impressionista que interessará a abordagem fenomenológica da qualidade vocal.

Segundo Parret (2002), as etiquetas impressionistas da voz, na linguagem cotidiana, se referem a três tipos de traços: aos traços segmentais, aos traços que se referem ao dinamismo vocal e aos traços que se referem mais especificamente ao processo fisiológico da produção vocal.

A qualidade vocal seria o produto tonal complexo resultante de uma série de fatores heterogêneos que vão da anatomia a mais objetiva até a estética mais intuitiva. Mesmo que essa ressonância seja ancorada em uma física extremamente complexa, para que haja qualidade, é necessário levar em conta determinantes psicológicos, que dizem respeito à personalidade, à emotividade, ao temperamento, ao gosto e mesmo a uma certa evolução estética largamente influenciada pela norma cultural.

A qualidade da voz ou seu timbre consiste, segundo o autor (*ibid.*), em traços suprasegmentais e paralinguísticos. Nesse sentido, reconhecer um timbre significa projetar uma fonte por trás de uma voz, o corpo animado de uma pessoa, de forma a se confundir o estilo da voz e o da pessoa que a faz ressoar. Além disso, compreender a qualidade da voz significaria se abandonar à sedução.

Conforme pontua Parret (2002), o holismo do fenômeno quantitativo que é o timbre de uma voz deve-se também ao fato de que o timbre se desenrola em uma duração, em um tempo que não pode ser segmentado. Tal entrelaçamento da voz e do tempo configura-se como obstáculo à análise de componentes e quantitativa, “o timbre da voz é antes o território dos poetas e dos apaixonados do que dos foneticistas”<sup>81</sup>. (p. 51)

Herman Parret denuncia a negligência do trabalho com a voz no domínio da fonologia, principalmente nas pesquisas de dois grandes mestres da área, Troubetzkoy e Jakobson, e procura pontuar que embora o Saussure “oficial” também tenha negligenciado tal questão, os *Manuscritos de Harvard* mostram outra realidade. De forma bastante intrigante, Parret (2002)

---

<sup>81</sup> [...] le timbre de la voix, c'est le territoire des poètes et des amoureux plutôt que des phonéticiens.

apresenta ao leitor o motivo pelo qual a fonologia estrutural precisou excluir o estudo da voz, qual seja, o fato de que tal objeto não cabe no binarismo proposto por tal campo de estudo. Além de o autor reivindicar o estudo do tema da “voz” para o campo da linguística, comprova que tal discussão e reflexão já estavam presentes nos manuscritos do mestre genebrino, considerado comumente como o pai da linguística.

No entanto, ao discutir a relação da voz com a linguagem, Parret (2002) concebe a linguagem enquanto sistema de signos, do domínio semiótico, e não enquanto discurso, do domínio semântico. O que o leva a distinguir entre “la voix d’avant le langage”, “la voix-parole” et “la voix d’après le langage”.

Partindo da discussão sobre linguagem proposta por Émile Benveniste (1974a), coloco em questão a distinção proposta por Parret (*ibid.*) de que haveria a possibilidade de pensar um antes e um depois da linguagem, na medida em que seria pura ficção imaginar um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e que entre eles poderia se elaborar a linguagem pouco a pouco. É impossível, portanto, conceber o homem separado da linguagem, não o vemos nunca a inventando, mas encontramos no mundo um homem falando com outro homem.

Além disso, quando Parret (*ibid.*) postula que o reconhecimento de um timbre se daria através da projeção de uma fonte por trás de uma voz, o corpo animado de uma pessoa, e que para que haja qualidade, é necessário considerar determinantes psicológicos, que dizem respeito à personalidade, à emotividade, ao temperamento, ao gosto, percebemos que seu debate está atrelado ao sujeito enunciador, enquanto indivíduo engajado em um processo de locução. O debate que aqui proponho sobre a voz está atrelado, contudo, ao sujeito da enunciação que designa aquele que se constitui na e pela enunciação de seu discurso, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (2005a, p. 286)<sup>82</sup>.

Parret (*ibid.*) recorre à tripartição proposta por Peirce para a análise da voz, ao afirmar que o som é um signo, que pode significar segundo um ícone, um índice ou um símbolo. Tal eixo semântico funcionaria como polaridade, a naturalidade *versus* a convencionalidade. O grito e o balbucio, da “voz de antes da linguagem”, se situariam ao lado do “natural”, ao que Parret (*ibid.*) chamou de pré-semiotização, já que a naturalidade da relação som-sentido se impõe de tal forma que nenhum interpretante a mediatiza. Seguindo tal lógica, o som

---

<sup>82</sup> [...] c’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l’être, le concept d’‘ego’ (BENVENISTE, 1974 p. 259).

imitativo, a onomatopeia, por exemplo, se configuraria como plenamente semiotizada e a semelhança transformaria o som em ícone. A indexicalização seria um segundo tipo de semiotização, como é o caso das semiotizações sinestésicas em que o som funciona como índice de um fenômeno não acústico “emprestado” a um outro domínio sensorial que não o auditivo<sup>83</sup>.

Para o autor (*ibid.*, p. 74), “só a semiótica, com sua tripartição índice-ícone-símbolo, parece começar a captar o funcionamento fantasmático e estético do signo-som”<sup>84</sup>. No entanto, o autor propõe que se redefina o que chamou de “dé-naturalisation” ou estetização do som vocal através da prática de uma fenomenologia tão sutil quanto aquela de Roland Barthes, que distingue três tipos de escuta. Na primeira, a audição vai em direção aos índices; na segunda, haveria um deciframento, em que se tentaria captar o que seriam não mais índices, mas signos; e enfim na terceira, não se buscaria mais os signos determinados, no nível do que é dito, mas antes quem fala em um espaço intersubjetivo ou um jogo de transferência, em que haveria a escuta de uma significância.

Tal polaridade entre naturalidade *versus* convencionalidade é, contudo, questionada por Benveniste quando este “submete a noção de natureza a uma mudança contextual, que implica sua reinterpretação fora do par natureza-cultura, no sentido de uma especificidade antropológica”, pois “há uma natureza do homem que pode ser pensada em uma relação de necessidade definitiva com a linguagem. A linguagem define o homem como o homem, a linguagem.”<sup>85</sup> (DESSONS 2006, p. 99). Além disso, a relação do homem com o mundo é fundamentalmente mediatizada pela linguagem, que “*re-produit la réalité*”<sup>86</sup> (BENVENISTE 1974d, p. 25). De acordo com Dessons (*ibid.*), tal reprodução não pode ser vista no sentido de repetir, copiar, assim a expressão “*re-produit*” deve ser entendida da “maneira a mais literal

---

<sup>83</sup> Parret (2002) exemplifica tal caso com um exemplo em que o volume e o tamanho, apresentado na percepção visual ou no toque, se exprimem através do alongamento de um som “quel graaaand poisson”, “comme ce boulevard est loooong”.

<sup>84</sup> [...] seule la sémiotique, avec sa tripartition índice-icône-symbole, semble capter inchoativement le fonctionnement fantasmatique et esthétique du signe-son.

<sup>85</sup> “[...] fait subir à la notion de *nature* un changement contextuel, qui implique sa réinterprétation en dehors du couple nature-culture, dans le sens d’une spécificité anthropologique”, “il y a une nature de l’homme, qui peut être pensée dans un rapport de nécessité définitoire avec le langage. Le langage définit l’homme comme l’homme le langage”.

<sup>86</sup> Em Benveniste 2005d, p. 26, consta como tradução dessa passagem “reproduz a realidade”. No entanto, deve-se atentar para o fato de que a tradução não só “apaga” o destaque dado ao prefixo “re”, no texto original, como também não opta pelo uso de itálico. Dessa forma, negligencia o valor crítico de tal morfema na obra do linguista. De acordo com Dessons (2006), glosado pela locução “à nouveau” (novamente), o prefixo “re” passa a portar dois valores, de iteração e de invenção. Proponho que se traduza tal passagem da seguinte maneira: *re-produz* a realidade.

possível: a realidade é produzida novamente pelo intermédio da linguagem.”<sup>87</sup> (BENVENISTE, 2005d, p. 26). Dessa forma, se considerarmos a reflexão de Benveniste, a significação não pode ser pensada fora do discurso, fora do simbólico<sup>88</sup>, na medida em que a linguagem mediatiza a relação do homem com a realidade. A significação passa sempre pelo simbólico.

De acordo com Parret (2002), mesmo que se aceitasse um certo simbolismo sonoro inerente às línguas em sua especificidade, não se poderia projetar uma tonalidade em línguas virtuais. Poder-se-ia projetar a sonoridade, mas certamente não a tonalidade. Quando o simbolismo sonoro de uma língua testemunha um certo degrau de expressividade, conclui-se que se trata da expressividade se manifestando. Perceber o tom, é perceber a origem subjetiva do fragmento vocal, é alcançar a subjetividade de um “corpo-feito-voz”<sup>89</sup>.

No entanto, não haveria possibilidade de existir tonalidade sem temporalidade. Dessa forma, compreender a tonalidade da voz seria compreender a temporalidade da relação da voz com o ouvido. Reconhecer uma voz, significa reconhecer o tom dessa voz. Tal reconhecimento estaria ancorado em uma experiência de tempo que marca o intercorpo enquanto relação de dois sujeitos. Tal relação se daria, em Parret (2002), por um compartilhamento fonoestético, a que ele chama de “affectif”<sup>90</sup>, ou seja, a qualidade do ambiente vocal “affecte”<sup>91</sup> os sujeitos. O sensível e o social vão, portanto, se interdefinir, a sensibilização do social provoca e pressupõe a socialização do sensível.

O significante corporal e sonoro “conotariam” a subjetividade profunda dos interlocutores, que figuraria como o motor da comunicação discursiva. Na esteira do autor (2012), a conversação se relaciona ao estado do mundo (semântica), ela “representa” quase objetivamente a norma social ou os papéis actanciais (pragmática) e enfim “apresenta” a materialidade do significante (corpo, voz) e acrescenta assim este fator incontável da sedução (estética).

A sedução estética, que se acrescenta à informação semântica e à intensificação pragmática, se torna o fundamento da comunicação, à medida que seria a sedução que fundaria a possibilidade mesma do estar junto na comunicação interpessoal. Assim, a

---

<sup>87</sup> [...] la manière la plus littérale: la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. (BENVENISTE 1974d, p. 25)

<sup>88</sup> A palavra “simbólico” foi utilizada, aqui, como sinônimo de discurso, de linguagem, concebidos enquanto constituídos pelo domínio semântico e semiótico.

<sup>89</sup> Corps-fait-voix.

<sup>90</sup> Afetivo. Mantive a palavra em francês porque o autor parece jogar com o sentido desse “afetivo” e do verbo conjugado que utiliza em seguida “afeta”, dessa forma há uma relação de complementariedade semântica entre esse substantivo e esse verbo.

<sup>91</sup> Afeta.

possibilidade de os sujeitos estarem juntos se realiza no nível do “significante” de seus corpos, seus olhares, suas vozes.

Parret (2002) ao buscar compreender o tom da voz, ou a qualidade da voz, busca pensar as características que formam a identidade de uma voz, que permitem reconhecer a unicidade da voz. Consequentemente, devido à sua invisibilidade e outros meios corporais, a voz possibilitaria uma relação com a subjetividade do outro, ou seja, a voz do outro permite alcançar uma interioridade de uma alma guardada que se deixa desvendar essencialmente na escuta.

Essa voz então apresentada pelo autor (2002), plenamente corporal, portaria um buquê de temporalidades. Tais temporalidades são plurais, à medida que a voz mesma é percebida pelo ouvido como plural, polifônica. Escutar-se-iam várias “vozes” superpostas na voz, e cada uma dessas vozes que se combinam portariam seu próprio tempo.

Nessa perspectiva, três “vozes” comporiam polifonicamente a voz, a “voz enunciante”, a “voz narrativa” e a “voz actancial ou pathémisée”<sup>92</sup>. A primeira delas está no evento da voz-fala, do ato vocal do discurso; tal voz “transpõe” linearmente as categorias e técnicas gramaticais e retóricas que estão à disposição do temporalizador em ação. A essa voz enunciante, acrescentar-se-iam as manifestações de natureza actancial e narratológica, a voz de um actante manifestaria a consistência aspectual, no entanto, tal voz actancial não coincidiria necessariamente com a temporalidade da voz enunciante. Por fim, tal sujeito temporalizador seria também um sujeito modal, um sujeito que possui a voz modalizada; o sujeito se “temporaliza” a partir de sua qualidade modal, seu tempo se projeta como uma dinâmica que possui sua especificidade de um conteúdo modal.

Além de estar propondo neste trabalho uma discussão que busca pensar a subjetividade na linguagem a partir da reflexão que envolve o sujeito que se constitui na e pela linguagem, e não a partir da consideração dos sujeitos interlocutores, engajados no processo de comunicação; não parto do princípio de que haveria uma distinção entre semântica, pragmática e estética. Segundo a concepção de uma antropologia histórica da linguagem, há uma subversão desses três níveis de significação, e todos eles estariam englobados no processo de construção da significância, na medida em que a produção do discurso é sempre observada como uma ação sobre o mundo, já que é na e pela linguagem que “indivíduo e sociedade se determinam mutuamente.”<sup>93</sup> (BENVENISTE 2005d, p. 27) Além

---

<sup>92</sup> “Voix énonçante”, “voix narrative” e “voix modalisée ou pathémisée”. A palavra “pathémisée” significa dotada de “pathos”.

<sup>93</sup> [...] individu et société se déterminent mutuellement. (BENVENISTE, 1974d, p. 25)

disso, conforme Meschonnic (2008b, p. 18), a partir de tal constructo teórico, o estético passa a ser concebido como ético, ao passo que o poema “é um ato ético, não um ato estético, uma ética em ato, um ato de linguagem, que transforma, portanto, também a ética.”<sup>94</sup>

A seguir, discuto a proposta de Paul Zumthor de apresentar uma poética da voz. O trabalho de tal autor se vincula aos estudos da literatura e se debruça sobre o tema da voz especificamente para pensar questões de poesia oral.

### 1.5 Uma poética da voz

Na obra *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor apresenta uma reflexão acerca da voz, privilegiando questões relacionadas à poesia oral<sup>95</sup>. Em tal obra, o autor levanta algumas discussões bastante pertinentes não apenas para pensar questões que envolvem os estudos literários, mas também os estudos da linguagem.

Uma das questões centrais de seu trabalho consiste em contrapor-se à ideia de que haveria uma identificação entre oral e popular. Tal identificação decorreria, segundo o autor, de uma separação entre o que seria o “literário” e o “não-literário”, em que a primeira designação faria referência a uma “Instituição, a um sistema de valores especializados etnocêntricos e culturalmente imperialistas” (ZUMTHOR, 1997, p. 25).

Dessa forma, a oralidade não é concebida de modo negativo, através do realce de seus traços que contrastam com a escrita. Segundo o autor, oralidade não significa analfabetismo, o que é percebido como lacuna, pois não são intrínsecos a este os valores próprios da voz e de qualquer função social positiva que a esta possa ser atribuída. Além disso, Zumthor nos atenta para a impossibilidade de conceber que possa haver uma sociedade de pura oralidade, ou seja: a oralidade convive com algum tipo de escrita e possui usos e funções que lhes são próprios.

A oralidade não se definiria, portanto, por subtração de certos caracteres da escrita, assim como esta não se reduziria a uma transposição daquela. Ademais, os poetas orais podem sofrer, com o tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos e temáticas próprios às obras escritas, na medida em que a poesia oral, em geral, se exerce em contato com o universo da escrita.

---

<sup>94</sup> [...] est un acte éthique, pas un acte esthétique, une éthique en acte, un acte de langage, et qui transforme donc aussi l'éthique.

<sup>95</sup> É importante observar a diferença da noção de “poética” na referência feita a ela em Zumthor e em Meschonnic. Em Zumthor, fazer uma poética da voz está ligado a pensar a voz na poesia oral, já em Meschonnic e neste trabalho de tese, fazer uma poética significa tomar a linguagem a partir de uma antropologia histórica, observar a linguagem enquanto criadora.

A diferença entre as produções orais e escritas estariam no fato de que as primeiras interiorizariam a memória do mesmo modo que espacializariam, já que a voz se estende num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, aumentada ou não por meios mecânicos, que ela pode ultrapassar. Por outro lado, a escrita também é evidentemente espacial, mas o é de outra maneira; seu espaço é a superfície do texto. A repetitividade indefinida da mensagem em sua identidade intangível lhe dá garantias de vencer o tempo.

Zumthor atenta ainda para o fato de que a estruturação poética, em regime de oralidade, operaria menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização do que por meio da dramatização. Por isso, a poesia oral comportaria mais e mais complexas regras do que a escrita, o que poderia ser comprovado nas sociedades de forte predominância oral, onde ela constituiria muitas vezes uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos da escrita.

De acordo com tal visão, o simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifestaria eminentemente no emprego da linguagem, e aí se enraizaria toda a poesia. No entanto, uma voz sem linguagem, como o grito, a vocalização, não seria, para o autor, bastante diferenciada para transpor a complexidade das forças de desejo que a animariam. Da mesma forma, tal impotência afetaria também a linguagem sem voz, que seria a escrita.

A voz seria anterior a toda diferenciação, indizibilidade apta a se revestir de linguagem. Ela teria qualidades materiais, como o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro, e a cada uma delas se ligaria um valor simbólico. A consequência disso é que a linguagem seria impensável sem a voz. Por outro lado, a voz ultrapassaria a palavra. Seria aquilo que designa o sujeito a partir a linguagem, ou seja, a voz não traria a linguagem, esta nela transitaria sem deixar traço. Zumthor diria mesmo que a voz exerceria uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameaça a sua linguagem, de frear a perda de substância que constituiria uma comunicação perfeita. Para o autor, a voz se diz quando diz, seu uso ofereceria um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita.

O *phôné*, dessa forma, não se uniria imediatamente ao sentido, mas lhe prepararia o meio em que ele se afirmaria. O que contrariaria a opinião de Aristóteles, segundo Zumthor. Nesta perspectiva, toda a oralidade significaria vocalidade, e o logocentrismo se desfaria. Para o autor, haveria então um duplo desejo na fala, o de dizer e o que envolve o teor das palavras ditas. A intenção do locutor não seria mais apenas de comunicar uma informação, mas de provocar também o reconhecimento dessa intenção, ao submeter o interlocutor à força ilocutória de sua voz.



A tensão entre a palavra e a voz procederia de uma contradição insolúvel no seio de sua inevitável colaboração, entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória; isto é, entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Por isso, a partir de tal concepção de linguagem e voz, o texto oral nunca se encontraria saturado, nunca preencheria inteiramente seu espaço semântico.

Uma poética da oralidade deveria se interrogar então sobre as relações instáveis das quais resulta, em nível das concatenações de elementos e de seus efeitos de sentido, a economia particular do texto *dito*: sua intensidade, sua tendência a reduzir a expressão ao essencial, sua ausência de artifícios refreando as reações afetivas; a predominância da palavra em ato sobre a descrição; os jogos de eco e de repetição; o imediatismo das narrações, cujas formas complexas se constituem por acumulação; a impessoalidade, a intemporalidade.

Zumthor admite que a poesia oral e escrita usam uma linguagem idêntica, ou seja, mesmas estruturas gramaticais, mesmas regras sintáticas, mesmo vocabulário de base. No entanto, a distribuição dos empregos e as estratégias de expressão não seriam as mesmas. A opinião comum entre os etnólogos, segundo o autor, é de que o traço constante da poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais, como a repetição e o paralelismo. Contudo, recorrendo a Jakobson, poder-se-ia admitir que esse é o fundamento de toda a linguagem poética. Já R. Schwab os considera como característicos das poesias não europeias, o que não impede necessariamente que eles sejam relacionados ao exercício da voz.

O poeta seria voz, *kéos andrôn*, segundo a fórmula grega cuja tradição remonta aos indo-europeus primitivos, pois a linguagem viria de outra parte, das musas, para Homero. A palavra inaugural do ser e do mundo seria então *épos*; não o logos racional, mas o que a *phôné* manifesta, voz ativa, presença plena, revelação dos deuses (ZUMTHOR, 1997, p. 168-169). Toda poesia aspiraria a se fazer voz, a se fazer um dia ouvir, a capturar o individual comunicável, identificando a mensagem na situação que a engendra, de forma que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.

A poesia aspiraria, como um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, em que tudo o que não for simples presença será abolido. A escrita reprimiria ou esconderia tal aspiração, enquanto a poesia oral acolheria seus fantasmas e tentaria lhes dar forma, através de frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puro vocalizes.

A partir da constatação de que a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural, começam por um prelúdio não vocal, por exemplo, pela batida de um objeto, um passo de dança, uma medida musical preliminar, onde se expõe um cenário em que vai se

desenrolar a voz, Zumthor (1997) aponta para o fato de que a prosódia de um poema oral refere-se à pré-história do texto dito ou cantado, à sua gênese pré-articulatória, cujo eco é pela prosódia interiorizado. Fundamentalmente, a poesia oral só teria “regras” prosódicas, tal poesia não teria por função transmitir conteúdos inteligíveis, mas apenas sons e ritmos. Para o autor (*ibid.*, p. 173), “o ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios”.

O tambor também é visto como parte constitutiva do “monumento” poético oral, na medida em que sua batida é considerada como fonte e modelo mítico dos discursos humanos, pois ela acompanharia em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. Na esteira do autor, o tambor marcaria o ritmo básico da voz, manteria o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem. A percussão, apta a marcar com sutileza as diferenças tonais, operaria sobre o acontecimento chave da língua. As mensagens que ela transmite, imediatamente inteligíveis, seriam “ditas” pelo tambor num registro que seria uma linguagem de articulação única, retendo, dos diversos níveis linguísticos, um único nível tonal. Assim, para compensar as ambiguidades provocadas pela disparidade dos outros traços sonoros (timbres vocálicos, oposições consonantais), um sistema de fórmulas perifrásticas permitiria substituir a “palavra” por uma figura mais longa para, aumentando o número de combinações tonais, facilitar sua decodificação.

Zumthor, ao apresentar uma poética da voz, desconstrói muitos mitos e preconceitos existentes em torno da poesia oral e da voz e traz tal temática para a ordem do dia. Ao fazê-lo, o autor nos atenta para um olhar para a linguagem que considera sobretudo seus aspectos acentuais e prosódicos, temática cara a este trabalho de tese.

No entanto, concebo, assim como Meschonnic (2009, p. 288), que “a voz e seu discurso, o discurso e sua voz são juntos como o significante e o significado do signo, quando são vistos como necessários um ao outro, únicos juntos como o motivado e motivante”<sup>96</sup>. Dessa forma, a partir de tal perspectiva, não considero que haveria voz sem linguagem ou linguagem sem voz, no caso a escrita, conforme concebe Zumthor (1997).

Além disso, a perspectiva adotada aqui é de que o homem se constituiria e se construiria de linguagem, ou seja, existiria uma antropologia da linguagem, em que não se consideraria a possibilidade de conceber o homem sem linguagem ou a linguagem sem homem. Ou seja, ambos se determinam mutuamente.

---

<sup>96</sup> La voix et son discours, le discours et sa voix sont ensemble comme le signifiant et le signifié du signe quand ils sont vus comme nécessaires l’un à l’autre, uniques ensemble comme le motivé et le motivant.

Considerando tal orientação teórica, é bastante interessante a reflexão de Zumthor de que a cada uma das qualidades materiais da voz se ligaria um valor simbólico. Contudo, ao considerar a voz e o discurso enquanto significante e significado, enquanto necessários um ao outro, apresento uma oposição radical àquela defendida pelo autor de que o *phôné* não se uniria imediatamente ao sentido e de que haveria um duplo desejo na fala, o de comunicar uma informação e de submeter o interlocutor à força ilocutória, como se houvesse uma espécie de acréscimo de sentido, como se pudéssemos conceber o sentido em camadas.

Quando Zumthor refere-se à linguagem, concebe-a enquanto domínio semiótico da língua, para utilizar os termos de Benveniste, o que o autoriza também a falar em voz sem linguagem ou anterior à linguagem. É à língua enquanto sistema que o teórico parece se referir ao dizer que haveria uma tensão entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória, entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo.

Além de manter uma relação binária entre voz e linguagem, Zumthor a mantém também ao fazer referência à poesia escrita e oral, afirmando que esta última busca sair da linguagem, ao alcance da plenitude. Diz ainda o autor que a escrita reprimiria tal aspiração, o que seria facilitado pela poesia oral, através da utilização de frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puro vocalizes.

Não sustento aqui a ideia de que não haveria particularidades, especificidades na produção da poesia oral em relação à produção da poesia escrita. No entanto, atento para o fato de que há também na poesia escrita aspectos suprasegmentais que podem muitas vezes portar todo o sentido, até mais que as palavras. Atento para o fato de que há um trabalho com a voz também no texto escrito que merece ser avaliado, pois como bem admite Zumthor, ancorando-se em Jakobson, vários dos aspectos prosódicos e acentuais analisados no âmbito da poesia oral, também são avaliados enquanto próprios da linguagem, ou seja, também, portanto, do sistema de escrita.

Sustento aqui que embora haja particularidades na produção de um poema oral em relação ao poema escrito, é difícil que se estabeleçam critérios cerrados entre o que do ponto de vista da linguagem pertence ao domínio do escrito e o que pertence ao domínio do falado. A linha que separa os dois domínios é muito tênue e muitas vezes se desfaz quando o olhar se debruça sobre os estudos do discurso, pensando a relação entre o domínio semântico e semiótico, enquanto interna a um texto, a uma obra particular.

Conforme discuti em Neumann (2015), trabalhar o discurso não significa partir do ponto de vista do domínio semiótico, ou seja, não significa observar as categorias de língua no discurso, mas refletir sobre a constituição mesma do discurso, de discursos particulares,

observando o funcionamento de elementos que não se restrinjam a categorias de língua e que não possam ser reduzidos ao domínio semiótico. Pensar o discurso significa lançar-se no infinito do sentido. A postura do analista não é mais de fechar os sentidos, mas de lançar-se na busca pelo desconhecido na linguagem.

Ao observar a linguagem a partir de seu ponto de vista, Zumthor não distingue o sujeito enunciativo do sujeito da enunciação, o que o leva a propor que, na forma da poética oral, a performance pode ser considerada um elemento e principal fator constitutivo. Considerada como instância de realização plena, ela determinaria todos os outros elementos formais que seriam “pouco mais que virtualidades” (1997, p. 155). A performance seria somente compreensível e analisável do ponto de vista de uma fenomenologia da percepção.

A partir de tal postura, afirma o estudioso que, na performance ritual, a conotação seria tão poderosa que poderia constituir por si só a significação do poema, embora admita que na performance de “tempo ‘livre’”, o feito tende a se diluir, mesmo que não se apague inteiramente. Essas modalidades espaciais da performance interfeririam nas do tempo, pois o lugar tanto quanto o momento poderiam ser aleatórios, impostos por circunstâncias estranhas à intenção poética. Contudo, o autor insiste na percepção de que o condicionamento espacial seria mais forte e constante do que os temporais.

Essa possibilidade de transgressão dos esquemas discursivos comuns, ao introduzir o germe de um anti-discurso, através de uma maneira específica marcada, que se dá de forma diferente em cada lugar, desmantelaria a ideia de um “fechamento do texto”. Tal constatação leva Zumthor a afirmar que o discurso do poema não poderia ter em si mesmo seu próprio fim. O que restaria ao poema de força referencial, nesse caso, diria respeito à sua focalização, no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance, ou seja, o portador da voz e quem a recebe.

O ouvinte, para Zumthor (1997), faria parte da performance, ocupando um papel tão importante quanto o do intérprete. A poesia seria então aquilo que é recebido, no entanto, tal recepção seria um ato único, fugaz, irreversível e individual, já que o estudioso duvida de que se possa viver a mesma performance de maneira idêntica.

Tais categorias elencadas por Zumthor em sua análise, tais como de tempo, de espaço e de pessoa, ao se referir ao locutor e interlocutor, são consideradas aqui não como apriorísticas. Isso significa que tais categorias, de acordo com Benveniste, emergem do discurso. De acordo com o linguista sírio, a linguagem de algum modo proporia formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de seu discurso se apropriaria e as quais fariam referência a sua “pessoa”, o que definiria ao mesmo tempo a si mesmo como “eu” e a um

parceiro como “tu”. O “eu” e o “outro” seriam definidos então em uma realidade dialética, englobando os dois termos e definindo-os mutuamente.

O “aqui” e o “agora” delimitariam a instância espacial e temporal que seriam coextensivas e contemporâneas da instância de discurso que contém “eu”. Ou seja, em Benveniste, tanto o tempo quanto o espaço são categorias que emergem do discurso, que são construídas, constituídas no e pelo discurso, em uma relação estreita com a categoria de pessoa.

Tais categorias não aparecerão, portanto, nas análises aqui propostas como determinadoras dos sentidos, mas como um efeito que se constrói ao mesmo tempo em que se produz a significância do discurso, não raro, tais categorias mostrar-se-ão constituindo-se mutuamente. Proponho aqui que o sentido seja observado como infinito; não porque o tempo e o espaço, enquanto categorias apriorísticas, podem ser alterados, mas porque a organização e a construção do discurso será nova a cada vez em que se constituir um sujeito, um tempo e um espaço de linguagem.

As questões levantadas por Zumthor em suas observações, no que concerne aos aspectos prosódicos e acentuais, são bastante relevantes para fazermos o deslocamento para a reflexão sobre a produção escrita. Segundo o autor, a repetição de um fonema, por exemplo, esboça uma cadeia rítmica. Dessa forma, quebrá-la ou prolongá-la é uma decisão que provém da arte individual do poeta, que seria iluminada e orientada pela tradição. Os cantores tibetanos, nepaleses, mongóis, obteriam efeitos análogos graças à morfologia particular de suas línguas, duplicando ou triplicando radicais ou partículas de termos fortemente semantizados. Pontua ainda o autor que da multiplicidade de ecos sonoros possíveis, a maior parte dos sistemas de versificação valorizam e regularizam um ou dois, a aliteração e a rima. A aliteração “concerne às consoantes iniciais das palavras, e se realiza de preferência em coplas ou séries breves” (ZUMTHOR, 1997, p. 184)

A aliteração constitui um elemento rítmico obrigatório na prática poética de algumas sociedades tradicionais, como por exemplo, entre os somálios, os mongóis, onde ela marca a sílaba inicial de vários versos consecutivos. Os anglo-saxões da alta Idade Média aliteravam todas as palavras acentuadas do verso. No que concerne à rima, ela aparece na poesia oral apenas nas sociedades que possuem uma prática muito generalizada da escrita, sob sua forma pura de sílabas idênticas que retornam em intervalões regulares, em posições sintaticamente correspondentes.

Zumthor (*ibid.*) observa também que nas versificações com rima, a identidade das sílabas rimantes é rara na poesia oral. Em geral, a rima se reduz à vogal, ou mesmo aproxima

duas vogais de articulação vizinha. Se as consoantes que seguem diferem, a rima não seria mais do que assonância, forma que seria frequente na poesia popular europeia e que se encontraria também nos Fidji, associada ao paralelismo. A consonância, mais rara, asseguraria a recorrência das consoantes, mas não das vogais e se aproximaria da aliteração.

A localização das rimas ou da assonância no verso também varia. Essas podem estar no início sob forma aliterativa na tradição popular finlandesa, no final, como nas línguas românicas e germânicas e na cesura, como em certos estilos medievais, latinos e vulgares.

Zumthor (*ibid.*) aponta ainda para uma integração dos movimentos do corpo à poética. Constata o autor que há uma admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado e que o modelo gestual faria parte da “competência” do intérprete e se projetaria na performance. Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, poderia ser redundante, em que o gesto completa a palavra; precisadora, em que dissipa nela uma ambiguidade; e enfim, substituidora, em que o gesto forneceria uma informação que denunciaria o não dito.

H. Sheub, ao estudar em 1977 os contadores Xhosa, teria adotado tal esquema, mas o completado em dois pontos essenciais, de acordo com Zumthor (*ibid.*). Teria mostrado a existência de gestos com função puramente rítmica, correlatos à musicalidade da performance, e não diretamente à linguagem, e a existência da consistência semântica de certos gestos, carregados de símbolos culturais variáveis no curso do tempo, e aptos, a cada performance, a serem reinvestidos de novos valores. Ou seja, o corpo encenaria o discurso, através dos movimentos colocados em operação, do grau de dramatização.

Passo em seguida para a discussão que encerra o capítulo I deste trabalho, que debate a proposta de reflexão sobre a voz, a partir do ponto de vista de um antropólogo, David de Le Breton.

## **1.6 A voz sob o olhar da antropologia**

David de Le Breton oferece um olhar de antropólogo ao estudo da voz em *Éclats de voix*. Em sua obra, o autor, assim como Cavarero (2011), procura observar a voz a partir de seu caráter único e singular, o que se pode perceber já na epígrafe da introdução, quando cita Italo Calvino, em *Sous le soleil jaguar*:

Esta voz vem certamente de uma pessoa única, insubstituível como toda pessoa, mas uma voz não é uma pessoa, é algo que permanece suspenso no ar, despreendido da solidez das coisas. A voz também é única e insubstituível, mas talvez de uma maneira diferente da pessoa: elas podem não se parecer, a voz e a pessoa. Ou ainda se parecer de uma maneira secreta, que não pode ser percebida à primeira vista: a voz pode ser o equivalente do que a pessoa tem de mais escondido e de mais verdadeiro.<sup>97</sup>

Para Le Breton (2011), uma antropologia da voz consistiria no paradoxo de não mais escutar a voz, mas sim a qualidade de sua formulação, o que seria percebido através de suas vibrações sonoras, afetivas, suas singularidades. A questão em voga seria não mais se debruçar sobre o sentido das palavras, mas sobre a tessitura da voz. A voz percebida como vocalidade, como emissão sutil de um corpo, nos tocara, nos perturbaria ou nos irritaria, ela seria o lugar do desejo ou da desconfiança.

Ao oferecer carne à linguagem, a voz a faria ser escutada. Ao desaparecer a voz, a fala se apagaria também, pois seria aquela que lhe daria corpo. A voz seria volátil e não conheceria fronteiras, pois ela transporia os limites do corpo para se dissolver no espaço e não deixar nenhum traço, senão do discurso que ela sustentou.

A voz é entendida por Le Breton (*ibid.*) como uma matéria sonora ao mesmo tempo social, cultural, sexuada, afetiva, singular, mascarada pelas ritualidades e emoções próprias a uma comunidade linguística em um determinado momento de sua história. No entanto, mesmo sendo singular, ela não é considerada unívoca, ou seja, ela é modificada pelas circunstâncias, emoções, interlocutores, idade. O indivíduo não possuiria a mesma voz se ele a registra ou se ele fala sozinho em seu quarto, ou mesmo se ele pensa que alguém está o escutando atrás da porta. Além disso, ela pode se dar através não somente da fala, mas de gritos, sussurros, rouquidão, soluços, gemidos, tosse, risos, eructação, vociferação, cantos.

Na antropologia das sociedades ocidentais, a voz seria como o sexo e o rosto a matriz mais forte do sentimento de identidade, “o que – mais ainda que meu corpo sempre visto por partes, e cuja parte essencial, meu rosto, só pode a mim ser mostrada por intermédio de um espelho – me parece como minha pessoa mesmo é incontestavelmente minha voz”,

---

<sup>97</sup> Cette voix vient certainement d'une personne unique, irremplaçable comme toute personne, mais une voix n'est pas une personne, c'est quelque chose qui reste suspendu dans l'air, détaché de la solidité des choses. La voix aussi est unique et irremplaçable, mais peut-être différemment de la personne : elles pourraient ne pas se ressembler, la voix et la personne. Ou bien se ressembler d'une façon secrète, que l'on ne perçoit pas à première vue : la voix pourrait être l'équivalent de ce que la personne a de plus caché et de plus vrai.

“intimidade, proximidade máxima e [...] identidade: veículo da fala e portanto de minha consciência, minha voz sou eu”,<sup>98</sup> (LEIRIS, 1988, p. 80 *apud* LE BRETON, 2011, p. 53)

A voz seria uma emanção íntima do indivíduo, no sentido em que ela geralmente é associada à alma. Aristóteles a associaria a uma característica sonora de tudo aquilo que teria uma alma, ou seja, só poderia produzir voz, quem ou o que tivesse alma. Para Hegel, a voz humana seria um eco da voz da alma, ela emanaria diretamente da alma, seria sua expressão natural. Derrida, conforme destaquei no início do capítulo, a apresenta como um meio para escutar a si mesmo e se fazer escutar pelos outros; a voz seria uma espécie de voz interior que acompanharia todo indivíduo, uma fala muda, mas não desnudada de vocalidade.

A voz seria em geral descrita como algo que vai além do ouvido e que solicita outros sentidos, pois ela pode ser quente, rude, áspera, cheia de cores. Ela traduziria um universo mal, afetivo, que interferiria na fala como a parte sensível do corpo na enunciação.

Le Breton (2011) parece recorrer à noção de voz fenomenológica, ao afirmar que “sem dúvida a linguagem é esta oscilação permanente entre a voz viva e a voz interior que não cessa de se fazer ouvir em si”<sup>99</sup>. Ao considerá-la enquanto vocalidade, afirma ser ela um objeto inacessível, emaranhado em um corpo, em um rosto. Seus contornos seriam formados apenas por sua entonação, altura, ritmo, modulações e intensidades.

A voz física e a voz interior teriam um mesmo timbre, um mesmo ritmo. Uma seria a réplica da outra. A voz figuraria como um lugar privilegiado da subjetividade, de sua expressão mais tangível. Ela traduziria as flutuações íntimas do pensamento e da sensibilidade. A voz seria, segundo Le Breton, apoiando-se em Hegel, aquilo que estaria o mais perto do pensamento, pois seria lá que a subjetividade pura se materializaria, não como realidade particular, como um estado ou um sentimento, mas no elemento abstrato do espaço e do tempo. Dessa forma, perder sua voz ou não mais reconhecê-la seria se perder.

A expressão vocal contradiria o enunciado ou o precisaria. A invisibilidade da voz estaria em consonância com a interioridade do sujeito que ela revelaria. Ou seja, ela diria uma subjetividade, uma singularidade. Ela se daria intuitivamente como uma espécie de assinatura moral da pessoa. Assim, o menor nuance vocal para aqueles que são próximos apresentar-se-ia como carregada de sentido e poderia ser confirmada geralmente por outros dados gestuais

---

<sup>98</sup>[...] ce qui – plus encore que mon corps toujours vu par morceaux, et dont une partie essentielle, mon visage, ne peut m’être montré que par l’intermédiaire d’un miroir – m’apparaît comme ma personne même, c’est incontestablement ma voix”, “intimité, proximité maximale et [...] identité : véhicule de la parole et donc de ma conscience, ma voix c’est moi.

<sup>99</sup>[...] sans doute le langage est-il cette oscillation permanente entre la voix vive et la voix intérieure qui ne cesse de se faire entendre en soi.



ou de expressão. Seria como se houvesse uma “troisième oreille” que estaria à escuta e que registraria as ínfimas diferenças que portariam sentido.

A voz participaria então de uma troca de sentidos entre os indivíduos, juntamente com os movimentos do corpo, com as expressões faciais, os gestos, etc. Seu lugar seria sempre entre duas pessoas que falam. Ela se dirigiria sempre a um outro que a ressoaria. Ela faria a passagem entre interioridade e exterioridade, entre um dentro e um fora. Ao mesmo tempo, ela seria uma separação e uma tentativa de unir o outro buscando espaço através do som e da linguagem.

Para Le Breton (2011), os traços da voz seriam acrescentados à significação das palavras lhes especificando, sublinhando e algumas vezes contradizendo. Tais traços abririam a fala para a possibilidade de ambivalência. O “mi-dire” da voz é o que mais se escutaria. O que o autor chama de “affectivité” viria à tona e romperia a face que se tenta manter.

A entonação modularia a significação das falas. Uma entonação irônica ou com desprezo, terna ou humorística subverteria a forma de uma palavra e resultaria em significações radicalmente opostas. Para o autor (*ibid.*), é a voz que traz a significação, não os termos da linguagem. O tom, o timbre, o ritmo, os silêncios, as hesitações acrescentariam um sentido que modificaria a recepção da fala. Dessa forma, sem dizer, a voz revelaria, mas dissimularia ao mesmo tempo.

O indivíduo poderia, então, controlar sua voz para que ela não revele nada de seus estados de alma para a produção de melhores efeitos. Nesse caso um distanciamento se estabeleceria entre o conteúdo das palavras e a voz que o enunciaria. A manipulação do outro ou mesmo a falta de sinceridade não estaria relacionada somente às palavras pronunciadas, mas também à maneira de pronunciá-las.

É bastante interessante para este trabalho de tese, a partir da perspectiva de estudos segundo a qual se erige, pensar essa subjetividade, singularidade, unicidade da voz conforme propõe Le Breton (*ibid.*). É, sem dúvida, significativo observar que mesmo que se possa pensar em uma espécie de identidade de uma voz, tal voz não pode ser percebida como unívoca. Ela é, sem dúvida, diferente a cada vez em que se enuncia.

No entanto, contrariamente ao que faz Le Breton (*ibid.*), proponho, conforme já explicitado em algumas sessões anteriores desse capítulo, uma diferença, com Benveniste, entre o que considero sujeito enunciator e sujeito da enunciação<sup>100</sup>. Dessa forma, defendo aqui que o sujeito se constitui na e pela linguagem, que possui uma relação e vinculação

---

<sup>100</sup> Ver página 31, nota 62.

estreita com a voz. A partir desse ponto de vista, considero que a voz seria o lugar privilegiado da subjetividade, porque a linguagem também o é. A voz e a linguagem seriam duas faces de uma mesma moeda, o verso e o reverso da folha de papel para utilizar uma metáfora saussuriana.

Ao assumir tal postura da relação entre voz e linguagem, não se pode sugerir, como o faz Le Breton (2011), que a expressão vocal contradiria o enunciado ou o precisaria, como se a voz pudesse acrescentar sentidos a um enunciado já carregado de sentidos que lhes são atribuídos pela língua. Nessa afirmação, percebe-se também que a língua é tomada em seu domínio semiótico, enquanto sistema de signos, e não enquanto sistema de discurso, pois quando se faz referência ao sentido proposto pela linguagem, ele sempre figura como um a priori. Quando se pensa na construção de sentidos no âmbito do discurso, essa construção sempre é nova, particular, singular. Ao construir-se no discurso, é impossível que se possa perceber aquilo que é do domínio exclusivamente da linguagem daquilo que seria exclusivamente do domínio da voz, é da relação intrínseca entre ambos que se constrói a significância do texto.

O antropólogo ainda vai além ao dizer que seria nesse acréscimo da voz ao enunciado em que se diria uma subjetividade, uma singularidade. Ora, se o sujeito se constitui na e pela linguagem, no fio do discurso, a subjetividade está intrinsecamente ligada à voz e à linguagem. Não se poderia, portanto, afirmar que a subjetividade estaria relacionada apenas a um desses elementos.

Sua visão de linguagem é flagrante também quando afirma que a voz “participa da troca de sentidos entre os indivíduos”<sup>101</sup> (*ibid.*, p. 34), pois a voz não funciona como o lugar da constituição mútua dos sujeitos envolvidos na enunciação, na produção de um discurso, dessa forma, os sentidos não se constroem também a partir dessa relação intersubjetiva. Por isso, o sentido pode ser visto como algo que pode ser “trocado” entre os indivíduos e não como constituidor e constituído por esses sujeitos.

Segundo o antropólogo, a ideia de uma voz “natural” própria ao masculino e ao feminino seria em parte um engodo, na medida em que a socialização levaria uma menina ou um menino a se moldar às perspectivas comuns de seu grupo e a se corrigir segundo os julgamentos de valor impostos sobre a maneira de falar. Os esquemas corporais e vocais se construiriam, portanto, na relação com os outros. O que levaria à afirmação de que a voz, assim como a linguagem se constrói e se constitui na relação de intersubjetividade.

---

<sup>101</sup> [...] participe de l'échange du sens entre les individus.

Através do *baby talk*, a mãe modelaria a musicalidade da língua e a ele emprestaria uma voz. Ela o levaria lentamente a um sentido mais abrangente, compartilhado, guiando seu avanço sonoro, reformulando-o, corrigindo-o, confirmando-o e, sobretudo, fixando signos de sua compreensão. Do balbucio à língua se efetuariam a passagem do som ao sentido, e as emoções se traduziriam nas inflexões da voz.

Tal relação proposta pelo antropólogo para pensar o período da aquisição da linguagem através de uma relação de intersubjetividade entre a mãe e o bebê, no que concerne principalmente aos aspectos sonoros é bastante pertinente e interessante, no entanto, é contestável a afirmação que do balbucio à língua se efetuariam a passagem do som ao sentido, pois me parece que há sentido nessa voz da mãe ao se dirigir ao bebê, da mesma forma que continua havendo som quando a criança começa a compreender de forma mais abrangente a estrutura e as formas de língua.

Le Breton (2011) apresenta uma crítica bastante pertinente a Fónagy em seu estudo sobre a voz, alertando para o fato de que este último se apoiaria sob uma visão naturalista das emoções herdada de Darwin, e consideraria essas últimas como “marcas indispensáveis para uma classificação provisória e superficial.”<sup>102</sup> (FONAGY, 1983, p. 122 *apud* Le Breton, 2011, p. 72). A partir de tal visão, as emoções não seriam mais do que vestígios filogenéticos ligados à origem animal da condição humana, como se os sistemas simbólicos próprios às sociedades humanas fossem secundários. Tal julgamento de valor visaria, segundo o antropólogo, a naturalizar a emoção, como se houvesse apenas uma maneira de estar triste ou em agonia para todos os indivíduos, sem a mínima nuance, com a mesma articulação vocal.

Dessa forma, a pesquisa de Fónagy de base anato-fisiológica sobre a emoção e sua expressão resultaria necessariamente na negligência de nuances, de singularidades sociais e pessoais. Ela diminuiria toda a participação do indivíduo e toda projeção de sentido de sua parte para alcançar o fato em si.

Em geral, esse tipo de pesquisa, segundo Le Breton (*ibid.*), isola os indivíduos nos laboratórios e propõe que eles leiam textos simulando emoções. Dessa prática, se deduz que a fala não se destinaria a um interlocutor particular em um determinado contexto específico. No entanto, a fala variaria segundo se dirija a um interlocutor ou outro, negligenciar tal interação viva levaria a se trabalhar com um simulacro. Desprendidas da vida real, tais perspectivas excluiriam a ambivalência, o jogo, as variações individuais, que seriam dados pelas inflexões da voz.

---

<sup>102</sup> [...] marques indispensable pour un classement provisoir et superficiel.

Para o antropólogo, na experiência afetiva, a emoção ou o sentimento não podem ser atingidos separadamente, eles estariam geralmente misturados, oscilando de uma tonalidade a outra e sendo marcados pela ambivalência. Dessa forma, nenhuma emoção seria unívoca e absoluta em todas as circunstâncias, seu grau de sinceridade não seria nunca revelado. Além disso, toda expressão de uma emoção depende do estilo do indivíduo e de toda a trama social e cultural que lhe orienta o comportamento.

Ao final da discussão proposta neste primeiro capítulo, que considera alguns estudos dedicados ao tema da voz, tanto aqueles que concernem a diferentes áreas do conhecimento, quanto aqueles ligados aos estudos da linguagem, é possível que se conheça um pouco mais sobre o que há de reflexões sobre o estudo de tal temática e como tal objeto foi construído, a partir de diferentes pontos de vista. Além disso, pode-se perceber em que o ponto de vista adotado para o desenvolvimento desta investigação se aproxima e em que se distancia de tais estudos, ou seja, tal discussão permitiu que o objeto “voz”, conforme proposto aqui, começasse a ser construído.

No capítulo a seguir, denominado “Em busca de uma antropologia histórica da voz”, busco me deter de forma mais aprofundada a essa discussão, refletindo mais especificamente sobre a concepção de linguagem adotada nessa investigação e, conseqüentemente, sobre a concepção de voz que está vinculada à primeira. Ou seja, busco discutir sobre a proposta de uma antropologia histórica da voz. Uma relação mais estreita entre os dois capítulos será feita na última seção do capítulo II, denominada, “A problemática de uma antropologia histórica da voz”.

## 2. EM BUSCA DE UMA ANTROPOLOGIA HISTÓRICA DA VOZ

*Le langage n'est pas seulement le lieu et la matière de la communication, il est avant cela même, et pour être cela, le lieu et la matière de la constitution de chaque être humain dans son histoire. Le langage est donc indissociablement matière éthique et matière politique. Et matière épique au sens où s'y constituent les aventures de la voix humaine.* (MESCHONNIC 2008c, p. 222-223)

O capítulo que ora apresento figura como uma continuação do capítulo I, na medida em que, após refletir acerca de algumas perspectivas de estudos da voz, da concepção de linguagem presente em cada um deles, e do que, observados a partir de tal viés, tais trabalhos têm em comum e divergem da construção do objeto voz conforme proposto nesta tese, apresento um debate especificamente acerca de uma antropologia histórica da linguagem e de uma antropologia histórica da voz.

O estudo da voz, conforme também ficou explicitado no debate feito no primeiro capítulo, não se dá desvinculado de uma reflexão sobre linguagem. No entanto, busco aqui pensar essa “linguagem”, não como língua enquanto estrutura, enquanto unidades descontínuas, mas enquanto linguagem composta pelo domínio semiótico e semântico, para usar os termos de Benveniste, ou seja, enquanto língua-discurso.

O objeto voz será então aqui problematizado, construído e pensado a partir de sua relação com a linguagem, ou seja, a voz será pensada em sua relação estreita com o discurso, em que não se pode dissociar a voz do discurso e o discurso da voz. É uma problematização sobre a voz que pode ser relacionada à língua porque, antes, o é à linguagem.

Início então este capítulo problematizando o que foi denominado por Meschonnic, em *Critique du rythme*, publicado originalmente em 1982, uma “anthropologie historique du langage”. Nessa seção, discuto a historicidade de tal concepção passando pela noção de arte de Baudelaire, pela noção de linguagem em Benveniste, em sua continuidade do pensamento

de Saussure. Em seguida, problematizo como se concebe dentro desse constructo teórico a relação entre língua e literatura, entre som e sentido, entre texto escrito e falado; em consequência, como se concebe a produção de sentidos, a significância.

Antes de passar à problematização de uma antropologia histórica da voz, discuto a noção proposta por Meschonnic de oralidade. Para o teórico da linguagem, é imprescindível que à bipartição entre falado e escrito, se apresente como alternativa a tripartição, falado, escrito e oral. A oralidade, então, na esteira do autor, estaria presente tanto em textos escritos quanto em textos falados, noção cara a este trabalho de tese que busca problematizar a voz não enquanto lugar apenas do fônico, mas, principalmente, da construção da subjetividade.

Ao final, busco pensar o que seria então uma antropologia histórica da voz, em uma discussão que busca deslocar reflexões que perpassam tanto o primeiro capítulo, quanto as noções de linguagem e de oralidade apresentadas no segundo. Em tal problematização, apresento especificamente a relação entre voz e linguagem, tratando do que chamei aqui de confusão entre voz e fônico, e me opondo à voz concebida enquanto instrumento; da relação som e sentido; da construção de significância que se dá na e pela voz; da relação da voz com o corpo.

Para iniciar tal discussão, apresento a problemática de uma antropologia histórica da linguagem, na seção abaixo.

## **2.1 A problemática de uma antropologia histórica da linguagem**

Charles Baudelaire (1980), em *L'Art philosophique*, ao discutir sobre “l’art pur”, segundo a concepção moderna, a define como a criação de uma magia sugestiva que contém ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o artista mesmo. Tal definição leva a uma mudança de ponto de vista sobre a linguagem no século XIX. Dessa forma, a linguagem enquanto criadora não seria mais metáfora, na medida em que não seria possível dissociar o que é dito da maneira como se diz. A individualidade é diluída na medida em que há uma relação entre identidade e alteridade.

A modernidade teria como lugar o sujeito, como tempo, o sujeito. Baudelaire transforma a noção de linguagem, ele mostra que só o discurso transforma a língua, que só um sujeito transforma o discurso, que só o ritmo pode mudar as formas de construção de sentido. Assim, as formas históricas do discurso são uma parte da história da individuação, ou ainda, a história da individuação e a história das formas do belo na linguagem são solidárias. De

acordo com Meschonnic (1989/2006), há em Baudelaire uma mudança total de óptica, pois claramente se percebe que só pode existir o sujeito no discurso, e não na língua, além disso, o belo na linguagem passa a ser uma aventura de historicidade. Se a linguagem está estreitamente ligada ao processo de individuação, então o que se denomina “belo da linguagem” estaria no ordinário mesmo, naquele de todos os dias; como consequência, a beleza não seria mais formal, nem mesmo semântica, ela seria exatamente a crítica a esse dualismo.

Tal mudança de ponto de vista sobre a linguagem se encontra também no trabalho do linguista Émile Benveniste, no século XX, especialmente a partir da reflexão sobre a subjetividade na linguagem e a noção de discurso, que dão continuidade à problematização sobre linguagem proposta por Saussure, em seu *Cours*. Para Meschonnic (2008d), a língua e a fala, a diacronia e a sincronia, e o paradigma e o sintagma foram transformados em pares de exclusão pelos estruturalistas. No entanto, Saussure não é um estruturalista. Para o linguista genebrino, a fala não é excluída do sistema de signos que é a língua, ela é somente distinta como objeto de estudo, mas não no seu funcionamento.

Nesse sentido, Meschonnic (*ibid.*) sugere que Benveniste não faria uma ultrapassagem em relação a Saussure, mas um deslocamento nocional, na medida em que o conjunto de sua obra está ao lado de Saussure, mas se opõe certamente ao estruturalismo. A relação de interação, que é transformada em pares de exclusão mútua pelos estruturalistas, seria ultrapassada, revezada, resposta pelo conceito de discurso em Benveniste.

Há, dessa forma, um deslocamento, pois enquanto Saussure preocupa-se com a definição e discussão do sistema da língua, Benveniste discute o sistema linguístico da enunciação. Tal leitura da obra desses dois grandes linguistas levam Meschonnic a afirmar que de Saussure e Benveniste partiria uma antropologia histórica da linguagem<sup>103</sup>.

Na leitura da obra de Benveniste, apresentada por Dessons (2006), há um capítulo denominado *Une anthropologie du langage*, em que são elucidados vários conceitos que permeiam a obra de Benveniste, *La communication*, *Le discours*, *La langue et le langage*, *La signification*, *La subjectivité*, *Le temps*.

Na obra de Benveniste, a linguagem é apresentada como constitutiva do homem, que se constrói ao se enunciar em seu discurso. Benveniste propõe, dessa forma, uma antropologia

---

<sup>103</sup> Para uma discussão mais aprofundada da constituição do projeto de uma antropologia histórica da linguagem, em Meschonnic, a partir de Saussure, Benveniste e Humboldt, ver NEUMANN (2014). Para maiores informações sobre a presença de Humboldt no projeto de Meschonnic, ver também TRABANT (2005)

da linguagem, segundo a qual há uma indissociabilidade entre o que se sabe da linguagem e o que se sabe do homem.

Para o linguista, “bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para *viver*. Se nós colocarmos que à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar”<sup>104</sup> (2006b, p. 222). Tal excerto nos leva a estabelecer uma relação entre “l’action de signifier” e “celle de vivre”, o que “define a natureza irredutivelmente antropológica da linguagem; ou seja, que a linguagem humana possui de próprio a capacidade de definir um pelo outro a vida e o sentido.”<sup>105</sup> (DESSONS, 2006, p. 89)

A linguagem, então, enquanto constitutiva do homem, da sociedade e das relações intersubjetivas, alcança seu caráter fundamental, o de ser ao mesmo tempo ética e política. No entanto, para pensar em tais questões foi necessário a Benveniste sair do domínio do signo para entrar naquele do discurso. “Um pensamento da individuação só pode recusar o signo”<sup>106</sup> (DESSONS, 2006, p. 64) que “existe em si, funda a realidade da língua, mas não encontra aplicações particulares”<sup>107</sup> ao passo que a frase, “expressão do semântico, não é *senão* particular.”<sup>108</sup>. (BENVENISTE 2006b, p. 230)

A noção de discurso, tal como foi concebida por Benveniste, permite então pensar o contínuo na linguagem. Pensar esse contínuo significa compreender a relação entre semântico e semiótico como interna à obra e como seu resultado. Isso não significa desconsiderar a presença de unidades no discurso, mas concebê-las pela relação que é aí construída de forma única, singular.

A proposta então é sair de um pensamento da linguagem que busca o geral, o regular para pensar sobre o singular. Dessa forma, mesmo as unidades são percebidas como únicas, singulares, na medida em que as relações que estabelecem são sempre novas em cada situação enunciativa. As unidades passam então a ser analisadas a partir de interações e implicações recíprocas entre os elementos do discurso no contínuo.

Ao partir de categorias pré-fabricadas, do domínio semiótico, para pensar a análise do discurso, reduz-se este último a categorias de língua e, conseqüentemente, negligencia-se a

---

<sup>104</sup>[...] bien avant de servir à communiquer, le langage sert à *vivre*. Si nous posons qu’à défaut du langage, il n’y aurait ni possibilité de société, ni possibilité d’humanité, c’est bien parce que le propre du langage est d’abord de signifier. (BENVENISTE 1974b, p. 217).

<sup>105</sup> [...] définit la nature irréductiblement anthropologique du langage ; c’est-à-dire que le langage humain possède en propre la capacité de définir l’un par l’autre la vie et le sens

<sup>106</sup> Une pensée de l’individuation ne peut que recuser le signe

<sup>107</sup> [...] existe en soi, fonde la réalité de la langue, mais [...] ne comporte pas d’applications particulières (BENVENISTE, 1974b, p. 225)

<sup>108</sup> [...] expression du sémantique, n’est *que* particulière (BENVENISTE, 1974b, p. 225)



articulação mesma do discurso, a maneira pela qual um discurso específico produz sentido, efeito e aí instala a individuação. Impede-se, assim, que o texto, a obra, suscite alguma interrogação ao analista, que o permita ir em direção ao desconhecido da linguagem.

Se concordarmos com Benveniste quando este propõe que há uma distinção entre o domínio semiótico e o domínio semântico e que neste último “a mensagem não se reduz a uma sucessão de unidades que devem ser identificadas separadamente”<sup>109</sup> e que “não é uma adição de signos que produz o sentido, é, ao contrário, o sentido (o “intencionado”), concebido globalmente, que se realiza e se divide em ‘signos’ particulares, que são as PALAVRAS”<sup>110</sup> (2006a, p. 65), nós perceberemos que a análise do discurso exige um outro olhar, um outro tratamento. Se é a totalidade que define as unidades, a análise dos textos, das obras deve ser construída a partir da especificidade de cada objeto analisado, considerando que este é constituído por um sujeito singular, histórico, cuja enunciação é um ato único.

Os textos e as obras são sistemas de valores que trabalham uma semântica específica, diferente do sentido lexical, o que nos conduz à observação de marcas linguísticas e extralinguística que podem estar situadas em todos os níveis da linguagem – acentual, prosódico, lexical, sintático – os quais constituem juntos um paradigma e um sintagma.

Como bem o lembra Meschonnic (1989/2006), o discurso rompe a oposição entre o som e o sentido, separação que é tomada como natural entre um som que não teria sentido, e o sentido que estaria encarnado em um som. No entanto, ao considerar a linguagem como matéria da história, estaríamos quebrando esse círculo.

Pensar o discurso nos leva, portanto, a atentar para essa não separação entre som e sentido. Nos leva a considerar também os aspectos acentuais e prosódicos da linguagem na análise linguística. O discurso não é mais visto como aquele que apresenta unidades duais e descontínuas, mas é percebido como um contínuo do ritmo<sup>111</sup>, onde o movimento de significar tem seu corpo, seus gestos, sua voz, sua história.

Há, dessa forma, uma escuta a ser feita da linguagem, uma escuta que não é estanque, mas que pode mudar indefinidamente no curso de suas representações. Como tais

---

<sup>109</sup> [...] le message ne se réduit pas à une succession d’unités à identifier séparément. (BENVENISTE, 1974a, p. 64)

<sup>110</sup> [...] ce n’est pas une addition de signes qui produit le sens, c’est au contraire le sens (l’‘intégré’), conçu globalement, qui se réalise et se divise en ‘signes’ particuliers, qui sont les MOTS. (BENVENISTE, 1974a, p. 64)

<sup>111</sup> Utilizo a noção de ritmo, neste trabalho, aplicada ao discurso. Tal noção foi reatualizada por Benveniste e depois por Meschonnic e postula que o ritmo é uma forma improvisada, momentânea, passível de ser modificada, o que implica que cada poema cria seu próprio ritmo, a partir de sua enunciação. (ver MESCHONNIC 2009 e capítulo 3 deste trabalho.)

representações não podem ser separadas das representações que o indivíduo tem do sujeito, o trabalho do sujeito é esta mudança mesma.

Ao passar da língua ao discurso, do som concebido como significante do signo, aquele que porta um sentido, cuja relação estabelecida com este último é de descontinuidade, passe também ao significante concebido como um contínuo cultural e subjetivo do sujeito em sua própria linguagem. A unidade deixa de ser a palavra para se tornar o discurso. Ou seja, o som figurou como uma noção exterior à língua. Em seguida, o fonema foi considerado como um sistema distintivo da língua estudada funcionalmente. Com o ritmo concebido como organização cultural e subjetiva do discurso, passa-se do descontínuo ao contínuo.

Ao pensar a língua, têm-se as duas faces do signo e a dupla articulação. De um lado, há os fonemas, que não têm sentido, e, de outro, as unidades, que portam sentido. No discurso, há uma ritmicidade e uma prosódia que são denominadas por Meschonnic (*ibid.*, p. 59) “signifiante”. Isto é, uma organização uma difusão de efeitos que se constituem, que se constroem indefinidamente. A significância não trata dos sentidos lexicais das palavras, de sua significação em uma determinada situação com um determinado emissor e destinatário, mas ela os carrega, os atravessa, os une e os desune, enfim, os engloba.

Meschonnic (*ibid.*) estranha que Jakobson, em *Six leçons sur le son et le sens*, 1942, p. 78, refira-se ao fonema como um “signo diferencial, puro e vazio”<sup>112</sup>, pois a língua, um sistema de sentido, seria definida por elementos vazios de sentidos. Além disso, atenta ainda o autor para o fato de que os fonemas em geral são estudados em palavras isoladas, fora do discurso.

Ainda numa outra passagem da mesma obra supracitada de Jakobson, Meschonnic (*ibid.*, p. 60) apresenta um segundo estranhamento ao ler: “os sons da linguagem tomados como um todo são um artefato expressamente construído para a linguagem e que têm, portanto, por definição, uma finalidade.”<sup>113</sup> (p. 41). Tal passagem seria, em um primeiro momento, contraditória com o que viria a seguir no mesmo texto “os sons articulados discretos não existiam antes da linguagem”<sup>114</sup> (p. 41) e, em um segundo momento, tautológica, porque os sons, em realidade, são a própria linguagem.

Seria então somente saindo da língua e entrando no contínuo do discurso-ritmo-e-prosódia-do-sentido, segundo Meschonnic (*ibid.*), que os fonemas apareceriam como uma rede de significância. Para a língua, eles seriam vazios de sentido. O discurso faz deles

---

<sup>112</sup> Signe différentiel pur et vide.

<sup>113</sup> [...] les sons du langage pris comme un tout sont un artefact expressément construit pour le langage, et qui ont donc par définition une finalité

<sup>114</sup> [...] les sons articulés discrets n'existaient pas avant le langage.

valores, num sistema de significância. O discurso abriria para uma antropologia do infinito, infinito da linguagem, infinito do sujeito.

É importante lembrar aqui, com Ferdinand de Saussure, que o ponto de vista cria o objeto, ideia que é corroborada por Meschonnic (*ibid.* p. 74), mais tarde, ao afirmar que “da linguagem pode-se ter apenas uma representação”<sup>115</sup>. Ou seja, a linguagem não é uma positividade, não temos acesso direto a ela. Dela, podemos apenas ter representações. No entanto, é igualmente importante atentar para o fato de que se situar num paradigma antropológico de matriz natural nos leva a opor a vida à morte, a voz à escrita, o espírito à letra, a vida à linguagem, a vida à literatura, ao formalismo, ao livresco, o viver ao livro, a rima à vida. Tal modelo de linguagem opõe natureza e cultura.

Dessa forma, busco nesta investigação, como alternativa ao estudo da língua, do enunciado, pensar a noção de discurso, de enunciação; como alternativa ao descontínuo representado por unidades (palavra, frase) e ao que Saussure chamava de “divisões tradicionais” (léxico, morfologia, sintaxe), pensar o eixo associativo e sintagmático. Por isso, será resgatada aqui a noção de valor de Saussure, para contrapor à noção de sentido. Farei referência, então, mais adiante, ao que Meschonnic chamou de sistema de discurso. As relações de significância são do discurso e próprias daquele discurso em particular. Além disso, tais relações, por se estabelecerem em um sistema, não são estáveis, e estabelecem seus valores a partir de relações múltiplas.

Pensar o contínuo do discurso significa pensar o contínuo da historicidade entre a linguagem e o sujeito – corpo, gesto, voz, e todo o ritmo e a prosódia que, no escrito, de acordo com Meschonnic (1989/2006), são a física e a especificidade de um discurso. Significa ainda pensar o contínuo da linguagem à cultura, de uma língua a uma literatura, de uma prosa à poesia, da linguagem à ética e à história. Portanto, mais que o enunciado, conta a enunciação, mais que o sentido, o valor, mais que o signo, o ritmo.

Ao olhar para a linguagem sob a perspectiva subjetiva e cultural, percebe-se que nela não há som, não há sentido, mas antes há na atividade do discurso, um significante contínuo, em que existe uma multiplicidade de modos de significar. O sentido aí, mais do que o sentido das palavras, se torna o sentido do tempo, de uma história, de um sujeito. Tal sentido passa de um indivíduo a outro e os torna sujeitos. A obra passa a ser o lugar de passagem desses sentidos que não são em absoluto estáveis.

---

<sup>115</sup> Du langage on ne peut avoir qu'une représentation.

A problemática de uma antropologia histórica da linguagem, que busca pensar a linguagem como criadora, dos sujeitos, da cultura, da sociedade, e que, por isso, se dedica a pensar o discurso, as especificidades da constituição dos discursos particulares, permite que se retome a proposta de Roman Jakobson, em sua conferência intitulada “Closing statements: linguistics and poetics”, ao dizer que “um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista da literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos”<sup>116</sup> (1999, p. 162).

A preocupação com o texto literário também esteve presente nas reflexões de Émile Benveniste, que respondendo à questão de saber se a linguagem poética seria interessante para a linguística, afirmou: “Imensamente”<sup>117</sup> (2006e, p. 37). Dessons (2005), ao escrever sobre o “discursif” em Saussure, se opõe a uma “visão esquizofrênica” de um Saussure racionalista e delirante-desejante a fim de mostrar a preocupação do linguista de pensar a discursividade da linguagem. De acordo com o autor, a literatura preenche, nos *Écrits*<sup>118</sup>, a função de motor para uma reflexão epistemológica sobre a linguagem. Além disso, o trabalho de Saussure sobre a poesia saturniana, nos anagramas, permite “legitimar, enquanto regras de composição, leis de linguagem inaceitáveis para uma ciência linguística que estava sendo constituída, e, sobretudo, uma ciência da linguagem que situa a questão do signo no centro de sua reflexão”<sup>119</sup> (p. 38).

Humboldt também esboça um primado antropológico do discurso que historiciza a motivação. Para o filósofo, a historicidade da linguagem e dos discursos não estaria separada da história das formas literárias “se se atribui o nome de literatura aos primeiros ensaios de aspiração intelectual, mesmo aqueles frustrados e grosseiros, então a língua está sempre no mesmo passo que ela, e as duas estão inseparavelmente ligadas.”<sup>120</sup> (III, 414 *apud* Meschonnic 1985, p. 143).

Meschonnic (1989/2006, p. 243) afirma que ao observar a linguagem “a partir da poesia, nós a observamos a partir do que há de mais frágil e de mais forte na linguagem e na

<sup>116</sup> Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d’ores et déjà, l’un et l’autre, de flagrants anachronismes. (JAKOBSON, 1963/2003, p. 248)

<sup>117</sup> Immensément. (BENVENISTE, 1974e, p. 37)

<sup>118</sup> *Écrits de linguistique générale*, Gallimard, 2002.

<sup>119</sup> [...] légitimer, en tant que règles de composition, des lois de langage inacceptables pour une science linguistique en cours de constitution, et, surtout, une science du langage qui place la question du signe au centre de sa réflexion.

<sup>120</sup> Si on attribue le nom de littérature aux premiers essais de l’aspiration intellectuelle, même frustes et grossier, alors la langue va toujours du même pas qu’elle, et toutes deux sont inséparablement liées. Wenn man die esrten, selbst rohen und ungebildeten Versuche des intellektuellen Strebens mit dem Namen der Literatur belegt, so geht die Sprache immer den gleichen Gang mit ihr, und so sind beide unzertrennlich mit einander verbunden.

sociedade”<sup>121</sup> <sup>122</sup>. Além disso, para o autor, a poesia se apresenta como um desafio ao sentido, em especial por sua organização, do simples pequeno poema ao mais difícil.

É bastante relevante pensar que em geral as línguas têm poemas, adivinhas, provérbios, algo que possa ser denominado literatura. Ou seja, o que se tem em todos esses regimes discursivos também é língua, que não pode ser simplesmente negligenciada pelo estudioso da linguagem. Além disso, a teoria da linguagem sem teoria da literatura, assim como a teoria da literatura sem teoria da linguagem, acabam por isolarem-se e ignoram aquilo que pode ser pensado para além de seus limites.

O papel do poema é emblemático, na medida em que ele permite que se entre em uma subjetividade extrema para alcançar o sujeito em sua plenitude. Além de este ser um lugar profícuo para o trabalho do estudioso da linguagem que busca pensar a subjetividade na linguagem, intriga e desafia na medida em que como pontua Paulhan (1966-1970, t. II, p. 267, *apud* MESCHONNIC *ibid.*, p. 86), “o que nós vimos não é em absoluto que a poesia escapa à condição da linguagem comum. É exatamente o contrário.”<sup>123</sup>. Ou seja, o mistério que encanta todos os olhares fascinados está na “linguagem mais elementar”<sup>124</sup>.

Ruth Finnegan (1977, p. 132 *apud* Meschonnic *ibid.*, p. 189) afirma que somente é possível definir o que é “oral” na literatura por três critérios puramente sociológicos, quais sejam, o modo de produção, o modo de recepção e o modo de transmissão. Sob a perspectiva da linguagem, nada pode distinguir em que o texto oral difere da “melhor poesia escrita de língua inglesa”<sup>125</sup>. A poesia, segundo Meschonnic (*ibid.*), toma a linguagem ordinária e mostra que tudo da linguagem é ordinário, ela é o ato pelo qual o ordinário se descobre como toda a linguagem. Seria, portanto, pela poesia que não haveria mais linguagem ordinária.

A teoria da linguagem figuraria como a escuta dessa escuta, ou seja, a teoria da linguagem seria uma escuta das transformações que acontecem na linguagem. Como o texto literário apresenta-se como o lugar da transformação por excelência, o poema precederia necessariamente a teoria. O poema ofereceria grandes desafios e riqueza àquele que se ocupa do pensar a teoria da linguagem.

---

<sup>121</sup>[...] à partir de la poésie, on le regarde à partir de ce qu’il y a de plus fragile et de plus fort à la fois dans le langage et dans la société.

<sup>122</sup>É importante destacar que, para Meschonnic, “poesia” e/ou “poema” não significam textos compostos em versos, mas textos literários em geral. O autor se opõe à divisão de textos literários em gêneros e recupera o sentido de poesia, enquanto *poiesis*, criação.

<sup>123</sup>Ce que nous avons vu n’est pas du tout que la poésie échappe à la condition du langage commun. C’est exactement à l’opposé.

<sup>124</sup>Langage le plus élémentaire.

<sup>125</sup>Meilleure poésie écrite de langue anglaise.

A poesia se situaria no conflito entre a experiência e a cultura, a rima e a vida. Por isso ela figura mais como uma contracultura na cultura, quando esta última é concebida como o lugar daquilo que é estabelecido. A poesia acaba por atravessar, dessa forma, as fronteiras e as línguas. Sua subversão é tamanha que temos a impressão de que ela cria uma outra língua. Tal percepção é o que faz com que, por exemplo, Benveniste (2011), ao estudar a obra de Baudelaire, mencione a expressão “língua de Baudelaire”.

De acordo com Meschonnic (*ibid.*), a poesia é o signo da relação entre a rima e a vida, é um *atraso* entre a vida e o momento em que as formas de vida encontram um novo jogo de linguagem. Este “atraso” apareceria, sobretudo, após as ruínas. A poesia seria um atraso e um desvio e, por isso mesmo, figuraria como o único modo de linguagem capaz de dizer o que não pode ser dito, na medida em que ela incorpora este silêncio; “quando a realidade ultrapassa todos os meios de nomeá-la, ela só pode ser abordada de uma maneira indireta, através de reflexos que ela projeta na subjetividade de alguém”<sup>126</sup>. (MILOSZ, *Témoignage de la poésie*, p. 124, *apud* Meschonnic *ibid.*, p. 229)

Nessa perspectiva não se pode mais aceitar a separação que em geral foi feita entre a linguagem e a vida. Tal separação foi fruto de uma racionalização da linguagem, que produz “esqueletos mortos” “*das tote Gerippe*” (VI: 147<sup>127</sup> *apud* TRABANT, 2005, p. 178), conforme o denuncia Humboldt, e de uma formação da poesia. Dessa forma, separa-se de uma só vez a poesia da linguagem e da vida.

A poesia daria vida a tudo, ela é uma forma de vida que faria de tudo linguagem. Ela chegaria até nós somente porque a linguagem mesma se tornou uma forma de vida, por isso ela seria tão pouco plausível. Ela não cessaria de nos trabalhar, de ser o sonho do qual nós somos o sono. Uma escuta, um despertar que nos atravessa, o ritmo que nos atravessa e o qual não conhecemos. Ela seria a organização na linguagem daquilo que sempre foi considerado algo que escapava da linguagem: a vida, o movimento daquilo que nenhuma palavra cessa de poder dizer. Aliás, segundo o autor (*ibid.*), as palavras não diriam, por isso a poesia teria um sentido do tempo mais do que nas palavras.

A modernidade, na esteira de Meschonnic (*ibid.*), não declara o fim da rima, mas o fim de certas noções sobre a rima, a prosa e a linguagem. Nesse sentido, o desaparecimento da rima ao final dos versos seria uma passagem para a redescoberta da rima. A poesia moderna difundiu a rima a todo o dizer e a todo o dito. Dessa forma, para compreender a rima, é

---

<sup>126</sup> [...] quand la réalité dépasse tous les moyens de la nommer, elle ne peut être abordée que de façon détournée, à travers les reflets qu’elle projette dans la subjectivité de quelqu’un.

<sup>127</sup> *Écrits* de Humboldt de l’Académie de Berlin, 1903-1936.

necessário que se cesse de opor a poesia à dita “linguagem ordinária”, pela mesma razão que não se pode separar a linguagem da vida.

A rima se torna coextensiva do todo da linguagem, que não pode ser percebida se não se fizer uma escuta generalizada, por isso, ela realiza um estado indefinidamente nascente da significância, que se realiza em uma semântica prosódica, rítmica. A rima passa sob e através das palavras, mas não está em nenhuma delas.

Há desacordo entre as rimas, que, fracas em eco, tornam o poema um lugar de passagem para os fonemas, enquanto errância. Os fonemas erram no poema que os transforma em significantes errantes. Por isso, a leitura não cessa, não podemos saber onde ela para na constituição do sentido no poema. A linguagem é concebida como o lugar da produção infinita de sentido.

Nas palavras de Meschonnic (*ibid.*), a rima mostra uma palavra em outra palavra, o que a sua identificação restrita somente à posição final do verso acabava por mascarar. A rima é, nas palavras, essa relação que as conhece antecipadamente. Essa relação estabelecida pela rima não diz aquilo que queremos, mas antes diz algo sobre nós. A rima é um princípio de escuta da linguagem que passa e repassa as relações por ela estabelecidas.

Nesse sistema de discurso construído pelo poema, não são apenas as rimas e o metro que têm sentido, mas cada consonante, cada vogal, toda a materialidade vista e compreendida das palavras que fazem parte do sentido, que o organizam. Meschonnic (*ibid.*) aponta o ritmo como sendo esta organização que faz o sentido, passando pela prosódia. No texto falado, passaria também pelo corpo, que seria social e individual, histórico e biológico.

A poética do ritmo participa de uma renovação da teoria da linguagem, que passa de categorias de signo, de sentido, de enunciado, categorias de língua, a categorias específicas do discurso, tais como a de enunciação, significância, relação da linguagem com o corpo. Ou seja, há uma renovação da concepção de sujeito pela renovação da concepção de ritmo.

Organização subjetiva do discurso, o ritmo é da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo. Nesse sentido, ritmicamente, prosodicamente, não haveria mais a dupla articulação da linguagem no discurso. A partir desse primado do ritmo, como movimento da fala na escrita, e no contínuo dos ritmos linguísticos, retóricos, poéticos, a oposição entre som e sentido não teria sentido, assim como não teria sentido a oposição tradicionalmente feita entre linguagem ordinária e literatura.

O ritmo não é então redutível ao sonoro, ao fônico. Mas engaja, de acordo com Meschonnic (*ibid.*), um imaginário respiratório que concerne inteiramente ao corpo vivo. Da mesma forma a voz não pode mais ser redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja

também um corpo vivo com sua história. Dessa forma, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita. O ritmo figura como o movimento da voz na escritura<sup>128</sup>. Não ouvimos mais o som na linguagem, mas sim o sujeito.

Concebido como movimento de um sujeito, o ritmo seria de onde adviria o sujeito. Isso significa que o sujeito não lhe preexiste. Esse seria o desconhecido do ritmo, o que faria a historicidade do ritmo. Por isso, a escrita figura ao mesmo tempo como o ritmo do sujeito e a ética do sujeito. Dessa forma, participando desse infinito de sentido, o sujeito é seu próprio ritmo.

A rejeição da dicção pela métrica levou à rejeição da voz. De acordo com Meschonnic (2009), para que não houvesse confusão entre a fonética do ritmo e a dicção, o estruturalismo teria esquecido a voz. No entanto, ao se opor estrutura e dicção se estaria opondo o ritmo do verso a todas as possibilidades de significação e significância. Ao rejeitar a voz, se estaria rejeitando o ritmo, o sentido e o sujeito.

Dever-se-ia antes, então, conforme proposta do teórico da linguagem, (*ibid.*), empreender uma história comparada das dicções, de sua relação com a voz, com o sentido e o ritmo do que é dito, ao invés de rejeitar a dicção e a voz na realização fônica individual.

Devido ao fato de não separar nem justapor o estético e o ético, em benefício do estético, o ritmo pressupõe uma continuidade entre linguagem, língua e literatura, e linguagem e história. O ritmo visa, assim, a reconhecer a continuidade dos sujeitos, sua radical historicidade, sua socialidade. Ou seja, o ritmo se apresenta como uma semântica e uma ética da historicidade, uma poética da sociedade por uma poética da linguagem, o que imbrica necessariamente um pensamento do político.

Pensando a organização do discurso pelo ritmo, Meschonnic (1989/2006) compreende o poema como a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida e a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem. O sujeito do poema configura-se, assim, como a subjetivação máxima, integral de um discurso, que, por isso, constitui-se em um sistema de discurso.

A escrita se torna, assim, uma forma de vida, movimento de uma fala, invenção do sujeito pela sua linguagem e de uma linguagem por seu sujeito inseparavelmente, invenção de sua própria historicidade. Se a escrita é aquilo que advém quando algo é feito na linguagem por um sujeito, e que não havia sido feito até aquele instante por um sujeito, então, pode-se afirmar que a escrita participa de um desconhecido. A escrita é concebida como o presente do

---

<sup>128</sup> Utilizo a palavra escritura, neste trabalho, como sinônimo de escrita.



futuro, o futuro no presente, no momento em que ela acontece. Ela se torna, em seguida, um passado que continua a ter um futuro.

A voz, por outro lado, reestabelece aí a corporeidade, a gestualidade no modo de significar. O discurso não é mais o lugar da escolha feita a partir da língua, ou de operadores lógicos, mas a atividade de um homem realmente falando. O poema figura aí como aquele que é necessário para a transformação do pensamento dualista e descontínuo da linguagem em um pensamento do contínuo e do ético.

Trata-se não mais de investigar o que diz um discurso, mas o que ele faz e como o faz, pois o jogo do associativo e do sintagmático é sempre único, singular, inventado por um discurso em particular. Nesse contínuo de subjetivação de um sistema de discurso, o sujeito se inventa pelo e no seu discurso, que, por sua vez, inventa uma historicidade nova. Tal concepção nos leva a perceber que no contínuo do poema ignoram-se as diferenças entre gêneros, ou seja, haveria assim um poema no romance, numa peça de teatro ou mesmo num texto filosófico, se nele houver essa invenção de um sujeito, essa invenção de uma historicidade. Nessa busca, há a implicação recíproca entre linguagem, ética e história.

A partir de um pensamento de uma antropologia histórica da linguagem, a concepção de leitura também se ressignifica. O ato de leitura não é passível de ser separado de sua historicidade, ele pode se apoiar em parâmetros já estabelecidos de leitura, que buscam uma espécie de essência do sentido, ou pode também tender a reconhecer sua própria historicidade, como uma confrontação, um conflito. O reconhecimento de que este ato possui uma historicidade própria e se dá em meio a uma confrontação, um conflito, é perceptível ao se fazer uma releitura. A diferença entre uma primeira e segunda leitura é flagrante.

A construção dos sentidos na leitura não pode, dessa forma, ser reduzida a condições datadas, limitadas, ou seja, não se pode, de um lado, fechar os sentidos do poema a partir de informações contextuais, extralinguísticas, e, de outro, limitar os sentidos a categorias pré-estabelecidas de análise. Além disso, é importante atentar para o fato de que o status e o tratamento dado à leitura mudam na medida em que mudam as estratégias de linguagem utilizadas.

Dessa forma, como bem nos lembra Meschonnic (*ibid.*), não é somente um “je” que lê, ele é ao mesmo tempo o agente e o objeto real da leitura. O objeto gramatical figura apenas como o meio e a passagem. Ademais, esse “je” sempre lê um hoje, um presente, o que permite o autor afirmar que “só há a releitura”<sup>129</sup> (p. 136). A construção de sentidos só é possível por

---

<sup>129</sup> Il n’y a que de la relecture.

um sujeito de sentido, a leitura figura então como um discurso. Esta “lecture-discours” tem como unidade o discurso, que não é mais concebido como o lugar do emprego da língua, mas como o lugar por onde a língua brota e nasce.

Passo, em seguida, à discussão sobre a problemática da oralidade, que figura como uma consequência da visão de linguagem aqui apresentada, no que concerne a pensar a relação entre texto falado e escrito, especificamente.

## **2.2 A problemática da oralidade**

A oralidade, vista a partir de uma acepção negativa, leva à observação de que a literatura oral tem propriedades distintas e opostas em relação àquelas da escrita. O oral, a partir dessa perspectiva, é concebido como aquele em que há ausência de escrita, não a partir de suas especificidades.

Pode-se considerar ainda nessa partição binária, um olhar que valoriza a oralidade, em detrimento da escrita. Nesse caso, por exemplo, se opõe o conto oral ao conto escrito. Este último é caracterizado, em contrapartida, negativamente, pela supressão de funções fática, expressiva, conativa e do papel da coesão que possui a recitação em nível de grupo. O escrito é, dessa forma, reduzido ao espaço, ou seja, os textos escritos são vistos na ruptura de sua autonomia espacial. O oral em oposição seria da ordem do tempo, o tempo seria a sua medida. O oral seria então o jorro, seria a fonte da oralidade, enquanto o escrito seria imobilizado.

Zumthor (1997), conforme mencionei no primeiro capítulo, na seção denominada “Uma poética da voz”, não concebe a oralidade de forma negativa, na medida em que não somente se opõe à ideia de que haveria uma identificação entre o oral e o popular, mas também não concebe a oralidade realçando seus traços que contrastam com a escrita, assim como não a concebe como uma transposição dessa última.

Para o autor, pelo fato de a voz se estender num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, as produções orais interiorizariam a memória do mesmo modo que a espacializariam; a escrita, por outro lado, também seria espacial, embora de outra maneira, já que seu espaço seria a superfície do texto. Ainda buscando caracterizar a especificidade da estruturação poética em regime de oralidade, o autor afirma que a oralidade operaria menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização do que por meio da dramatização; o que o leva a concluir que a poesia oral comportaria mais e mais complexas regras do que a escrita.

Afirma ainda Zumthor (1997) que, diferentemente da escrita, a poesia aspiraria a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance da plenitude. A escrita, por outro lado, reprimiria ou esconderia tal aspiração, que estaria representada nos poemas orais através de frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puro vocalizes.

No entanto, apesar de o autor manter uma “oralidade poética”, admite que a poesia oral e a escrita usam uma linguagem idêntica, as mesmas estruturas gramaticais, mesmas regras sintáticas, mesmo vocabulário de base; e recorre a Jakobson para questionar a opinião comum entre os etnólogos, segundo a qual, o traço constante na poesia oral é a recorrência de diversos elementos textuais, como a repetição e o paralelismo. Segundo o linguista russo, contudo, esse seria o fundamento de toda a linguagem poética.

De acordo com Ruth Finnegan (*apud* Meschonnic 1989/2006), em *Oral Poetry*, poeticamente, é impossível fundar uma distinção entre poesia oral e poesia escrita. Afirma ainda a autora que os critérios conhecidos para fazê-lo apresentam uma distinção sociológica.

Não se trata aqui neste trabalho de contestar a especificidade das condições de produção, de execução e de transmissão dos textos orais. Certamente, como bem mostram inúmeros estudos<sup>130</sup>, a escrita não tem as mesmas. No entanto, muitas vezes se consideram nessas polarizações o tempo e o espaço enquanto categorias abstratas. O texto oral está tanto no espaço, criado por ele mesmo, quanto no tempo. O escrito também se caracteriza, especificamente, por uma construção material e simbólica do tempo e do espaço. Da mesma forma, o discurso de um enunciador solitário, tanto escrito quanto oral, implica sempre um face a face, um outro ou outros, eles simplesmente estão de outra forma presentes ou inscritos no espaço e no tempo daquele modo específico de significar no discurso, que contém a inscrição do enunciador. No entanto, o *eu* sempre pressupõe o outro.

Marcuschi (2001) se opõe à visão por ele considerada de maior tradição entre os linguistas, que se dedica à análise das relações entre as duas modalidades de uso da língua, a fala *versus* escrita, e que percebe sobretudo as diferenças entre elas em uma “*perspectiva dicotômica*” (p. 27). Tal perspectiva teria o inconveniente de considerar a fala como o lugar do erro e do caos gramatical, tomando a escrita como o lugar da norma e do bom uso da língua.

---

<sup>130</sup> Ver: MASRUSCHI, Luiz. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2008; KOCH, Ingedore G. V. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2003; KOCH, Ingedore G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo, Contexto, 2003; HILGERT, José G. A seleção lexical na construção do texto falado. In: Dino Preti. (Org.). *O léxico na língua oral e na escrita*. 1 ed. São Paulo / SP: Humanitas, 2003a, v. 6, p. 69-102.

A tendência fenomenológica de caráter culturalista observaria muito mais a natureza das práticas da oralidade *versus* escrita e faria análises sobretudo de cunho cognitivo, antropológico ou social e desenvolveria uma fenomenologia da escrita e seus efeitos na forma de organização e produção do conhecimento. Não há, segundo o autor (*ibid.*), como negar que a escrita trouxe imensas vantagens e consideráveis avanços para as sociedades que a adotaram, mas seria forçoso admitir que ela possuiria algum valor instrínseco absoluto, como o quer tal tendência. Trata-se antes do lugar que as sociedades ditas letradas reservaram a essa forma de expressão o que a tornaria tão relevante.

Uma terceira tendência apontada pelo autor, a perspectiva variacionista, trata do papel da escrita e da fala sob o ponto de vista dos processos educacionais e faz propostas específicas a respeito do tratamento da variação na relação entre padrão e não padrão linguísticos nos contextos de ensino formal. Não há, portanto, distinção entre fala e escrita, mas uma observação de variedades linguísticas distintas. Marcuschi (2008) ao pontuar sua posição em relação a tal tendência afirma “fala e escrita não são propriamente dois **dialetos**, mas sim duas modalidades de uso da língua, de maneira que o aluno, ao dominar a escrita, se torna **bimodal**” (p 32).

A posição do autor sobre tal discussão é de perceber que “as relações fala e escrita não são óbvias nem lineares, pois elas refletem um constante dinamismo fundado no *continuum* que se manifesta entre essas duas modalidades de uso da língua” (p. 34). Para o linguista, é impossível situar a oralidade e a escrita em sistemas linguísticos diversos, de modo que ambas fazem parte do mesmo sistema da língua.

Certamente, aqui não considero, conforme o faz Marcuschi, esse funcionamento da língua como fruto das condições de produção, enquanto atividade de produtores/receptores de textos situados em contextos reais, no entanto, interessa para a reflexão desta tese pensar a discussão por ele proposta do ponto de vista linguístico.

Proponho com Meschonnic (1989/2006) que a oral não seja mais concebido como falado, mas que a oralidade seja concebida mais como um valor literário do que linguístico e que se possa observar a oralidade tanto no escrito quanto no falado. Passa-se assim de uma visão dualista entre o escrito e o oral para uma história da oralidade.

Trata-se aqui de “estabelecer uma interação entre a concepção etnológica de oralidade e uma poética da oralidade. Para isso, é necessário situar as práticas de oralidade em relação à teoria da linguagem e à obra em etnologia”<sup>131</sup>. (*ibid.*, 310)

É necessário que se vá além do empirismo tradicional que considera a oralidade segundo o modelo do signo e que a concebe somente como o lugar da voz, enquanto sonoridade. A poética de Meschonnic busca exatamente recolocar em questão tal modelo ao apresentar uma crítica à concepção de ritmo enquanto cadência, a fim de tirá-lo do paradigma do signo e pensá-lo no e pelo discurso.

De acordo com Meschonnic (1985), é porque a crítica do ritmo coloca a poesia na linguagem “ordinária”, e esta na oralidade, que a crise e a oralidade são ligadas. A oralidade opõe o ritmo ao esquema, ou seja, o movimento da “parole” e da vida na linguagem, ao modelo estático do dualismo, o qual não pode compreender a poesia porque tal modelo não tem relação com o empírico da linguagem, com a história, com a vida. A oralidade enquanto oposta ao escrito se inscreve no paradigma antropológico do dualismo, que sustenta um modelo de linguística ancorada em um tecnicismo.

A oralidade conforme concebo aqui neste trabalho se opõe a uma linguística áfona que estuda as estruturas sonoras. Tais estruturas e repetições podem ser sonoras, mas elas não são orais. Esse seria o paradoxo de uma linguística que não considera a voz, a enunciação, que se ocupa em não confundir a dicção e a organização do ritmo, mas que acaba por esquecer-se da oralidade. Tal linguística concebe uma oposição entre o significante e o significado, entre o falado e o escrito e confirma a identificação habitual entre o falado e o oral. Tal oposição configura-se como um obstáculo a uma história do ritmo, da voz.

Trata-se de passar de uma noção sociológica, etnológica e retórica de oralidade a uma noção antropológica e poética de oralidade. Trata-se de pensar o primado do ritmo e da prosódia no semântico, em diferentes modos de significar, escritos ou falados. Trata-se da integração do discurso no corpo e na voz, e do corpo e da voz no discurso, de uma semântica da significância generalizada, do contínuo de unidades discretas. Tal concepção de oralidade não opõe mais a subjetividade e a coletividade, ela não opõe o falado e o escrito. A oralidade é um aspecto da historicidade do discurso, assim como sua situação na individuação é um outro aspecto do mesmo ato de linguagem.

Parece uma evidência antiga e, portanto, incontestável que o oral seja concebido como falado, e que a sua passagem para o escrito se dê através da perda da voz, do gesto, da mímica

---

<sup>131</sup> [...] établir une interaction entre la conception ethnologique de l’oralité et une poétique de l’oralité. Pour cela, il est nécessaire de situer les pratiques de l’oralité par rapport à la théorie du langage à l’œuvre en ethnologie.

e de tudo aquilo que acompanha o corpo em uma enunciação. No entanto, conforme Meschonnic (1982), é preciso passar do mito dualista do escrito e do oral a uma história da oralidade, a uma concepção de oralidade em que haja uma solidariedade entre o ritmo, o sujeito e o discurso, a uma concepção do “movimento da fala na escrita”<sup>132</sup> (Hopkins *apud* Meschonnic *ibid.*, p. 18)

Tal concepção de oralidade passa a compor significativamente a noção do que Meschonnic (1989/2006) chama de poema. Para o autor, os poemas que se constroem a partir daquilo que é considerado como poesia, de uma herança literária, não são o que o seria o poema. Tais poemas confundiriam poesia com a história da poesia, o que seria bastante diferente de se identificar com ilustres referências da poesia. O poema, para o teórico da linguagem, somente faz o seu trabalho se ele desvia dessa tradição, se no lugar de ser composto por unidades, ele começa por uma oralidade. A oralidade seria o ar que o poema respira, que na sua narrativa se tornaria aquela que narra, que dá o tom. A oralidade seria assim “uma crítica da poesia”<sup>133</sup> (p. 19). Por isso, o poema figura também como uma crítica da linguagem e da sociedade.

Nesse sentido, a oralidade e o ritmo são matérias e problemáticas da modernidade conforme proposta por Baudelaire, na medida em que se seriam experimentações imprevisíveis da alteridade sobre a identidade. A oralidade “é um trabalho de si sobre si e em direção aos outros. O ritmo, assim, uma missão do sujeito”<sup>134</sup> (*ibid.* p. 227). Por isso, a questão da oralidade supõe uma poética, e a noção de signo lhe é um obstáculo. A noção de ritmo como organização do discurso pode, portanto, renovar a concepção de oralidade ao tirá-la do dualismo do signo.

Passar da dualidade entre oral e escrito a uma tripartição entre o escrito, o falado e o oral, nos permite reconhecer o oral como o primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, como organização subjetiva e cultural do discurso, que pode se realizar na modalidade escrita ou falada. Dessa forma, há oralidade tanto no escrito quanto no falado. A entonação figura como um modo de oralidade do falado; a historicidade da pontuação de textos é uma questão de oralidade. Consequentemente, transforma-se a noção, por exemplo, de tradução ao se considerar tal noção de oralidade.

---

<sup>132</sup>Mouvement de la parole dans l'écriture.

<sup>133</sup>Une critique de la poésie.

<sup>134</sup>Est un travail, de soi sur soi et vers les autres. Le rythme, alors, une mission du sujet.

Meschonnic (*ibid.*) distingue entre o que chamou de “ato de enunciação” e “atividade de enunciação”<sup>135</sup>. Para o autor, o texto é visto como uma atividade de enunciação, no qual a oralidade figura como a inscrição do sujeito, implicando um engajamento do leitor que participa do texto, tendendo a fundir o tempo do texto com o tempo do leitor. Por isso, ao pensar sobre os problemas da oralidade não é possível não se deparar com aqueles do sujeito.

O estatuto dado aqui para a oralidade a coloca em uma posição de crítica à teoria da linguagem, na medida em que sua questão é mais do que o sentido, mas os modos de significar. A oralidade toca no âmago a teoria da linguagem porque recoloca em questão problemáticas como a pontuação na edição de textos, a tradução, o funcionamento da literatura em geral e da poesia em particular.

A oralidade é concebida então como o ritmo linguístico, cultural e forma-sujeito, o que a solidariza com a literatura e o falado, pois tais modos de significar partilham dos mesmos meios, mas os organizam de formas diferentes, segundo uma pluralidade de modos de significar.

O sujeito-linguagem seria duplo. Esse sujeito linguístico da enunciação, conforme propôs Benveniste, ao modificar a fala (*parole*) individual, nos termos de Saussure, neutraliza a oposição entre o falado e o escrito. Sendo esse um ato individual de linguagem, haveria uma neutralização também na distinção entre o indivíduo e o sujeito. O discurso, dessa forma, seria transformado pelo sujeito, e o sujeito adviria ao estatuto de sujeito pelo seu discurso, este seria, de acordo com Meschonnic (*ibid.*), o sujeito poético da enunciação.

A oralidade figuraria, então, como o conjunto de modos de significar que caracterizam a transformação proposta por ela, tanto no texto escrito quanto falado. A problemática da oralidade estaria estreitamente ligada ao sujeito, em um contínuo que vai da noção de sujeito da enunciação proposta por Benveniste àquela proposta por Meschonnic de sujeito do poema. A oralidade seria da ordem do contínuo, que estaria ligado ao ritmo, à prosódia, à enunciação.

De acordo com Meschonnic (*ibid.*), o estudo sobre a histeria de Freud permite que se desmetaforize a metáfora da relação entre linguagem e corpo. Para o estudioso da linguagem, Freud coloca em evidência um efeito da linguagem sobre o corpo, um aspecto da relação entre linguagem e corpo. A histeria mostra o poder da linguagem sobre o corpo, tanto quanto seu caráter corporal, donde Meschonnic pressupõe que algo do corpo seja necessário para que

---

<sup>135</sup>“L’acte d’énonciation” e “l’activité de l’énonciation”. O ato de enunciação está ligado ao ato de produzir o texto, enquanto a atividade de enunciação está relacionada à constituição mútua dos sentidos na relação entre o texto e o leitor. Dessa forma, constituem-se mutuamente, em tal relação, texto e leitor.

haja o poder da linguagem. Tal questão levantada por Freud interessa ao teórico da linguagem e da literatura.

Poder-se-ia dizer que há oralidade quando é a linguagem que se torna histérica, não o locutor. A oralidade interviria como uma contra-histeria, uma forma de histeria que colocaria o corpo na linguagem, o máximo possível do corpo e de sua energia, assim como o faz o ritmo. Tanto a oralidade quanto o ritmo fazem o inverso da histeria, eles mostram a presença do corpo na linguagem.

A oralidade é concebida, então, como uma carga pulsional máxima, não uma patologia como a histeria, mas o seu inverso. Teria a mesma força da histeria, mas não da linguagem em direção ao corpo, e sim do corpo em direção à linguagem. Essa seria, de acordo com Meschonnic (*ibid.* p. 339), “a eficácia máxima da linguagem”<sup>136</sup>.

O que a oralidade partilha de maneira surpreendente com a histeria não é mais um dizer, nem um dito, mas um fazer. Não obstante a isso, a oralidade não é aqui concebida enquanto uma origem, mas resgatando Saussure, que se opunha à busca de uma origem na linguagem, ela é concebida enquanto um funcionamento.

Tem-se assim uma transformação da oralidade. No paradigma do signo, o oral se opõe ao escrito; no paradigma do contínuo, a oralidade é o sujeito que se escuta, o sujeito do poema. A oralidade e a subjetividade tornam-se, então, solidárias, pois a oralidade não sendo mais o falado, é o primado do ritmo no discurso. A atividade da oralidade é que inscreve a emissão e a remissão no discurso, pelo máximo de subjetividade que a linguagem pode ter, portanto, pela historicidade.

Onde se comprova que há oral no escrito e que há oral no falado é no texto literário. Assim o que há de transformador na literatura se torna inseparável da oralidade. O que caracterizaria o texto literário seria mesmo a sua oralidade, ele se transmitiria enquanto oralidade. Concebida dessa maneira a relação entre o literário e a oralidade, não se pode fazer a oposição habitual entre literatura escrita e literatura oral, que em geral é definida a partir de seu modo de produção, de execução e de transmissão.

A concepção de oralidade estreitamente ligada àquela de subjetividade neutraliza também a oposição que em geral se faz entre prosa e poesia. Ela abre a possibilidade para que se repense, se recoloca em questão os modos de significar. A subjetividade seria sempre então uma intersubjetividade que teria organizações diferentes.

---

<sup>136</sup> L'efficacité maximale du langage.



Para Meschonnic (2009), a identidade entre poesia e verso levaria a uma definição negativa da prosa, onde reinaria, em oposição à poesia, a ausência de ordem, de ritmo, o que levaria a uma deshistoricização não somente da prosa, mas também da poesia. A binariedade entre poesia e não-poesia, ou seja, a prosa, apresentaria uma velha oposição entre a clareza do racional, atributo da prosa, e a obscuridade, a irracionalidade da poesia. No entanto, segundo o autor, assim como não há no discurso vazio semiótico, nem vazio semântico, não há o vazio rítmico, isto é, nada é amorfo no discurso simplesmente por não ser fragmentado, não há essa polaridade entre amorfo e organizado. Toda a linguagem seria organizada linguisticamente e ritmicamente. O que distingue os discursos é a diversidade e a complexidade das organizações.

Haveria em um estereótipo cultural, a ideia de que o verso tem ritmo, enquanto a prosa possui o não-ritmo, o não organizado, a desordem. O ritmo pressupõe a ordem, a lógica da identidade, circular, simples, perfeita, a cadência, regularidade, no entanto, segundo Spire<sup>137</sup> *apud* Meschonnic (*ibid.*), há também na prosa mais prosaica a alternância dos breves e dos longos, mesmo que os acidentes de duração, os cumes rítmicos só apareçam em intervalos mais longínquos. Essa alternância não seria, portanto, necessária para compor o ritmo, pois este não é regular.

Tal concepção de oralidade permite a Meschonnic (1985) que se oponha à retórica, no que tange ao que o autor chamou de “mal-entendido retórico sobre a poesia”<sup>138</sup> (p. 145). Tal mal-entendido estaria no fato de que a retórica teria feito da poesia o lugar privilegiado das metáforas, ao invés de considerá-la enquanto um trabalho de linguagem que se realiza como discurso. Para o autor, a organização prosódica das metáforas mostra não que a poesia seria metáfora, mas ao contrário, que a metáfora é consubstancial ao ritmo, à prosódia, à oralidade, à enunciação.

A literatura e a linguagem em geral mostram que o ritmo produz uma significância que é sempre diferente, única e singular; que a oralidade ultrapassa o signo, pois é aquilo que passa do corpo para a linguagem. O corpo, dessa forma, se historiciza na linguagem, passa-se de uma noção biológica a uma noção histórica. Conforme Zumthor (1997), a oralidade não se reduz à ação da voz, ela inclui a gestualidade, que participa da performance.

Os estudos que fazem uma antropologia do corpo apresentam uma semiótica do corpo, dos órgãos, dos gestos, segundo as culturas. Em geral, a antropologia estuda um contínuo de sentido, a semiótica do espaço no qual nos movemos e da qual, em geral, a linguagem é

---

<sup>137</sup> André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*.

<sup>138</sup> Malentendu rhétorique sur la poésie.

separada pela linguística. No entanto, o corpo emite signos, dos quais a voz é um. Nela, não há apenas a prosódia, no sentido linguístico (variações de intensidade, de alongamento, de altura, o suprasegmental), há também corpo, os signos do corpo na voz, que nela ganham presença através do processo de subjetivação e da oralidade em diferentes modos de significância.

Dessa forma, a oralidade que sincretiza o corpo na linguagem é uma problemática da teoria da linguagem, da literatura, mas também da civilização, de práticas como a tradução e a construção teórica. A oralidade, assim concebida, está e esteve desde sempre presente na linguagem, no entanto, o pensar sobre ela é bastante incipiente, na medida em que começou a ser estudada a partir da poética de Meschonnic que data da década de 70 do século XX.

A partir de tal concepção de oralidade, que se desenvolve a partir de uma antropologia histórica da linguagem, é possível que faça um deslocamento para pensar na problemática de uma antropologia histórica da voz. Isso é o que farei na seção a seguir.

### **2.3 A problemática de uma antropologia histórica da voz**

Conforme demonstrei no primeiro capítulo, em geral os estudos da voz concebem-na enquanto fônica. Mesmo que Derrida a observe mais como uma voz interior, uma voz da consciência, também faz referência a ela enquanto fônica. Os olhares para essa voz são diversos, a grosso modo, pode-se dizer que Parret e Fónagy buscaram pensar mais uma estética da voz, considerando a tradicional divisão feita pelos estudos da pragmática, entre sentido, pragmática e estética. Zumthor busca pensar uma poética da oralidade, refletindo sobre o que é específico da poesia oral. Cavarero e Le Breton se interessam mais por pensar a unicidade, a singularidade da voz.

Neste trabalho de tese, busco também pensar a voz concebendo-a enquanto elemento mais íntimo, mais singular, mais subjetivo. De acordo com Flores e Surreaux (2012), “a voz é, na enunciação [...] o que singulariza cada um na gramática de uma língua” (p. 94), “o processo de entrada em uma língua se dá na proporção em que o falante experiencia, cada vez mais, um afunilamento dessa própria língua, chegando, inclusive, a enunciá-la à sua própria e única maneira” (p. 94). Meschonnic (2009, p. 284-285) atenta ainda para o fato de que “[...] a voz, que parece o elemento mais pessoal, mais íntimo, é, como o sujeito, imediatamente

atravessado por tudo o que faz uma época, um meio, uma maneira de situar a literatura, e particularmente a poesia, tanto quanto uma maneira de se situar.”<sup>139</sup>

No entanto, conforme já elucidei no primeiro capítulo, especificamente na seção “A voz como ontologia vocálica da unicidade”, não a considero necessariamente enquanto som, mas sim e principalmente em seu caráter singular, único e particular, o que só pode ser feito, de acordo com o ponto de vista aqui adotado, em uma perspectiva que pense o discurso.

Ao pensá-la sob o ponto de vista do discurso não é possível que se pense a voz senão em sua relação intrínseca com a linguagem. A noção de linguagem aqui adotada não concebe o homem como estando fora da linguagem, pois o homem seria construído, constituído de linguagem; não nasceria, pois, na natureza, e sim na cultura. A consequência disso é que não se pode conceber que haja voz sem linguagem, conforme o quer Parret (2002) e Fónagy (1983), ao pensar sobre uma “voz antes da linguagem” e “depois da linguagem”, assim como não se pode conceber que haja linguagem sem voz.

Tal noção de linguagem também é o que permite aqui pensar sobre o fato de a voz ser concebida como o elemento mais íntimo, mais singular, mais subjetivo, pois, nela, a subjetividade, mais especificamente, a intersubjetividade, é observada enquanto constituidora e construtora da linguagem. Há em tal concepção uma relação intrínseca entre linguagem e subjetividade. Consequentemente, se a voz não pode ser pensada sem a linguagem, então a voz também é constituída e construída pela subjetividade. Não se pode, portanto, dissociar linguagem, voz e subjetividade.

Há nessa concepção de voz enquanto som, segundo Meschonnic (2009), uma confusão entre subjetividade e individualidade, subjetivismo e individualismo. Ainda segundo o autor (1989/2006), a confusão entre a voz e o fônico seria solidária da mesma confusão que identifica o ritmo enquanto fônico. Para pensar uma definição não mais fisiológica, nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz, é preciso que se deixe a dualidade do oral e do escrito e se passe a uma tripartição, do escrito, do falado e do oral. Tal debate só pode ser erigido a partir de uma antropologia histórica da linguagem.

A partir de tal perspectiva também a voz não pode ser oposta ao silêncio, pois haveria ainda linguagem no silêncio da voz, na medida em que não há silêncio de fala, por exemplo, fora da voz, da possibilidade da voz. Conforme Heidegger (*apud* MESCHONNIC *ibid.* 311), se calar não significa estar mudo, menos ainda não ter linguagem. Há, portanto, voz no

---

<sup>139</sup> [...] la voix, qui semble l'élément le plus personnel, le plus intime, est, comme le sujet, immédiatement traversé par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature, et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer.

silêncio, e silêncio na voz, tal silêncio também constitui o sentido, a significação. Não é possível que se pense um “fora da linguagem”, isso significa que o silêncio faz parte dela.

Pensando a linguagem, a voz e a subjetividade como elementos que se constituem mutuamente, que fazem parte da mesma problemática, podemos afirmar que ao nos debruçarmos sobre os discursos não é mais o som que escutamos, mas o sujeito. Tal concepção de linguagem e de voz coloca o analista numa atividade de escuta da enunciação, tanto quando se depara com textos falados, quanto com textos escritos.

A voz ainda pode ser concebida como metáfora da originalidade mais íntima, o que se percebe, por exemplo, ao se fazer referência à voz em uma obra ou de um escritor. É o que se percebe nessa passagem de Simone de Beauvoir<sup>140</sup> (*apud Meschonnic ibid.*, p. 320-321),

a literatura só começa nesse momento, no momento em que eu escuto uma voz singular [...] não há literatura se não houver uma voz, portanto uma linguagem que porte a marca de alguém. É preciso um estilo, um tom, uma técnica, uma arte, uma invenção [...] é preciso que o autor me imponha a sua presença; e quando ele me impuser a sua presença, ao mesmo tempo estará me impondo seu mundo.<sup>141</sup>

O que interessa aqui neste trabalho não é criticar essa metáfora, mas compreender de onde ela vem, na medida em que busco pensar como se faz essa passagem do sujeito-voz e da voz-sujeito através da oralidade dos textos que serão analisados; o que pode ser observado desse sujeito-voz e dessa voz-sujeito nos textos que serão objeto de análise, como tais observações contribuem para pensar essa metáfora.

A voz, assim como a linguagem, não raro é tratada como um instrumento. O tratamento da voz enquanto puramente fisiológica e biológica tende a compreendê-la enquanto instrumento, enquanto ferramenta de expressão de si, de afirmação de si; a voz cantada não raro é tratada como um instrumento de música. Tal postura é o que se pode ver em Anaud<sup>142</sup> (*apud MESCHONNIC ibid.*, p. 318) “qualquer outra ferramenta que não a voz pode ser consertada, qualquer outro instrumento substituído. Uma voz perdida não retorna,

<sup>140</sup> Simone de Beauvoir, *Que peut la littérature?* (1965), cité dans Fr. Vanoye, *Expression communication*, p. 151.

<sup>141</sup> La littérature ne commence qu'à ce moment-là, au moment où j'entends une voix singulière. [...] il n'y a pas de littérature s'il n'y a pas une voix, donc un langage qui porte la marque de quelqu'un. Il faut un style, un ton, une technique, un art, une invention [...] il faut que l'auteur m'impose sa présence ; et quand il m'impose sa présence, du même coup il m'impose son monde

<sup>142</sup> Alain Arnaud, *Les Hasards de la voix*, Flammarion, 1984, p. 26.

quebrada, ela não se refaz.”<sup>143</sup> A comparação da voz com um instrumento, assim como a comparação da linguagem com um instrumento é antiga, encontra-se mesmo na *Encyclopédie*, conforme Meschonnic (*ibid.* p. 319), “os órgãos que formam a voz fazem uma espécie de instrumento ao vento”<sup>144</sup>, e na *Encyclopedia Universalis*, “a voz, primeiro dos instrumentos, permite ao pensamento transformar-se em estruturas cantadas ou faladas.”<sup>145</sup>.

No entanto, trata-se aqui de fazer o que dizia Saussure<sup>146</sup> (*apud* MESCHONNIC, *ibid.*, 318), “despojar o problema de tudo o que é puramente fisiológico”<sup>147</sup>. Dessa maneira, não concebo aqui nem a voz nem a linguagem como instrumento. Conceber a linguagem como instrumento é instrumentalizar a voz, assim como conceber a voz como instrumento é instrumentalizar a linguagem. Tal instrumentalização da linguagem e da voz é o que denuncia o pensar uma antropologia histórica da linguagem, uma antropologia histórica da voz.

Ao pensar a voz e a linguagem enquanto significante e significado, enquanto necessários um ao outro, cessa a possibilidade de que se oponha voz e linguagem, que se oponha uma irracionalidade à racionalidade. Tal oposição nasce da filosofia de Platão, conforme nos mostra Cavarero (2011), ao dizer que o filósofo mostra desconfiança em relação à sonoridade, e que tal desconfiança tem um propósito claro de garantir a supremacia de um logos fundado na clareza do conceito contra os efeitos não só diversivos como perigosos de uma palavra misturada ao som<sup>148</sup>. Tal oposição entre a racionalidade e a irracionalidade é o que leva à oposição entre a linguagem e a vida, à consideração da linguagem enquanto instrumento de comunicação, a partir de um olhar pragmático.

A voz, assim, “pode fazer sua sintaxe, seu ritmo, pode fazer sua tipografia”<sup>149</sup> (MESCHONNIC 1982, p. 21). O autor ainda sugere que uma poética da tipografia e do visual poderia mostrar essa relação entre o oral e o visual, a fim de elucidar o que fazem certas práticas poéticas ou romanescas; em especial a poesia moderna que começou uma relação nova entre o visual e o oral, o que transformou a escrita.

Pensar então uma *antropologia histórica da voz*, significa pensar a voz como uma problemática que não pode estar alheia à problemática da linguagem e da subjetividade. O termo *antropologia* nesse sintagma estabelece que a voz é o lugar de constituição dos sujeitos,

<sup>143</sup> Toute autre outil que la voix peut être réparé, tout autre instrument remplacé. Une voix perdue ne revient pas, brisée, elle ne se refait pas.

<sup>144</sup> Les organes qui forment la voix font une espèce d’instrument à vent.

<sup>145</sup> La voix, premier des instruments, permet à la pensée de se muer en structures chantées ou parlées.

<sup>146</sup> Robert Godel, *Les Sources manuscrites du « Cours de linguistique générale » de Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, 1957, p. 30.

<sup>147</sup> Dépouiller le problème de tout ce qui est purement physiologique.

<sup>148</sup> Ver página 27.

<sup>149</sup> [...] peut faire sa syntaxe, sa rythmique, peut faire sa typographie.

de subjetividades, ou mais propriamente, de intersubjetividades, na medida em que como nos ensina Benveniste (1966a), ao se enunciar o “je” estabelece uma outra pessoa, ao qual esse “je” diz “tu” e que diz “tu” ao “je”. Tais termos não podem ser concebidos um sem o outro, são, portanto, complementares.

A partir da voz, observada enquanto antropológica, os sujeitos se constroem na e pela voz, e a voz no e pelos sujeitos, na empiricidade do discurso. É através da voz que se percebe a constituição da subjetividade, da intersubjetividade e da transsubjetividade. Essa subjetividade resulta da transformação do que se considera sentido ou valor na língua em valores no discurso e somente no discurso, em quaisquer níveis linguísticos.

Trata-se aqui de considerar radicalmente a proposta de Benveniste quando este diz que o locutor “apropri[a]-se da língua toda designando-se como *eu*.”<sup>150</sup> (2005a, p. 288). Lê-se aqui o “apropriar-se” como um tornar seu, tomar a língua a partir de uma subjetividade, isto é, a subjetividade não está somente no uso do pronome *je*, mas na língua toda. Por isso, os valores passam de valores da língua, para valores do discurso e somente do discurso, dessa forma, o discurso torna-se um sistema de valores, que não é fechado, nem acabado, no sentido de que a produção da significância aí é infinita, pois é sempre passível de construir novos sentidos, a partir de novas leituras. A subjetividade seria aí, pois, toda diferencial, toda sistemática.

Trata-se de integrar o discurso na voz e no corpo, e a voz e o corpo no discurso, em que se percebe uma semântica da significância generalizada, do contínuo no descontínuo. Assim o termo “histórica” intervém aqui como uma oposição ao que Meschonnic chamou de “historicismo”<sup>151</sup> (MESCHONNIC 2009, p. 29). “Histórica” aqui está ligada estreitamente à noção de “antropologia”, pois o sujeito se constitui e se constrói através de um processo de historicização que acontece no e pelo seu discurso.

De acordo com o autor (*ibid.*), o historicismo seria o esquecimento de que nada da linguagem e da história é descrito sem observador e que a observação é sempre uma relação que modifica o que se observa. A historicidade teria, dessa forma, rejeitado o historicismo. Tal rejeição teria se iniciado com Saussure, quando este propõe o primado do valor, e não do sentido, do sistema, e não da nomenclatura da palavra compreendida por sua etimologia, do funcionamento, e não da origem, e do signo radicalmente arbitrário, e não da oposição entre natureza e convenção. Para o autor (*ibid.*), esses quatro termos – valor, sistema,

<sup>150</sup> S’appropri[e] la langue entière en se désignant comme *je*. (Benveniste 1966a, p. 262)

<sup>151</sup> Historicisme.

funcionamento, arbitrário – determinam em conjunto a hipótese do primado do discurso, que não foi formulado por Saussure, mas que ele tornou possível.

É Benveniste quem toma tais noções em conjunto, pois é o único a compreender o pensamento de Saussure como um pensamento que entende a língua como um sistema, e não como estrutura, assim, encontra-se no seio de um novo espaço teórico por ele aberto com a proposta do sistema linguístico da enunciação. Nesse novo espaço teórico, Benveniste afirma que a linguagem “re-produit la réalité” (1974d, p. 25), o que não significa repetir, copiar, mas sim que a realidade é produzida de novo mediada pela linguagem. Isso quer dizer que a significação não pode ser pensada fora do discurso, fora do simbólico, pois a linguagem mediatiza a relação do homem com a realidade. Dessa forma, Benveniste acaba por propor que o processo de historicização se dá na e pela linguagem, que só se pode construir a história na e pela linguagem.

A voz pensada na e pela linguagem e a linguagem na e pela voz, nos leva a admitir que a voz é o lugar em que se dá o processo de historicização de uma subjetividade. Chega-se, assim, ao princípio de que não há somente um dizer e um dito na voz, mas também um fazer. Ao nos enunciarmos, mais do que dizendo, estaríamos fazendo alguma coisa, o que subverte a tradicional separação proposta entre semântica, pragmática e estética. Todos esses níveis aparecem, portanto, englobados no processo de construção da significância, já que a produção de um discurso é concebida como uma ação sobre o mundo, em que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. Além disso, o ato estético passaria a se considerado um ato ético.

Sendo a voz, então, o sujeito, é a necessidade e a ficção do indivíduo, segundo Meschonnic (1995). Essa ficção não seria considerada como uma mentira, conforme o quer uma poética mais tradicional, mas antes, figuraria como a sua própria história, que o sujeito conta a ele mesmo, para se encontrar. A voz seria o lugar dessa busca.

A voz seria o lugar privilegiado da subjetividade, na medida em que a linguagem também o é. A voz e a linguagem constituem as duas faces de uma mesma moeda, o verso e o revesto da folha de papel, conforme já afirmei na última seção do capítulo I. Não é possível, portanto, que se separe nos estudos da linguagem o som e o sentido, ou que se conceba o primado de um sobre o outro.

Parece-nos evidente que na linguagem há o som e o sentido; há o som da voz, como o som da música; há os sons abertos, os sons fechados. No entanto, o som não é o mesmo na voz, nos barulhos ou na música, nem mesmo o sentido do que se concebe enquanto som,

assim como o sentido na linguagem se constitui como em nenhum outro lugar, nem na música, nem na pintura<sup>152</sup>.

Contudo, a história dos estudos linguísticos mostra essa dualidade, essa heterogeneidade entre o som e o sentido. Embora haja tentativas de associar o estudo de um ao outro, ou de mostrar que as línguas associam o sentido ao som, em geral, se concebe o som mais o sentido. Na esteira de Meschonnic (2009), o fechamento estruturalista do tempo levaria a uma anulação do mesmo, na medida em que a percepção do fluxo seria suprimida. Da mesma forma, o formalismo do som deduziria de Saussure que não há “nenhuma relação entre forma e conteúdo no texto”, visto que “só no espírito do leitor é que reside essa união, e não no poema”<sup>153</sup> (GAUTHIER 1974, p. 10 *apud* MESCHONNIC *ibid.*, p. 208). Tal linguística acabaria por buscar suas estruturas no poema e falsearia o termo significante, pois ela o transformaria em um recipiente.

Essa versão do dualismo seria exatamente do que o trabalho de Saussure teria buscado se distanciar. Saussure mostra que os dois elementos são inseparáveis, o que fica evidente na construção de conceitos como o de valor, de sistema e de funcionamento no arbitrário; conceitos esses que tornam possível que se pense uma historicidade da linguagem e, portanto, uma poética dessa historicidade.

Conforme discuti no primeiro capítulo, percebemos essa postura de observar som e sentido sob o paradigma binário em autores que em geral ao tratar a linguagem, concebem-na enquanto língua, enquanto unidades descontínuas que serão transpostas para o discurso. Assim, o sentido passa a ser concebido como algo que poderia ser acrescentado ao som ou até mesmo a outro sentido já estabelecido anteriormente. Tal postura fica evidente em Fónagy quando este propõe que haveria uma mensagem primária que seria transformada por um modulador e que o estilo verbal seria uma mensagem secundária engendrada com a ajuda de um sistema de comunicação pré-verbal e integrado à mensagem linguística. Para o autor, as mensagens semânticas estariam nas estruturas abstratas, enquanto as mensagens estéticas nas realizações concretas.

Zumthor pensando através de uma concepção de linguagem também enquanto língua postula que o *phôné* não se uniria imediatamente ao sentido e que haveria um duplo desejo na fala, o de comunicar uma informação e o de submeter o interlocutor à força ilocutória. Há

---

<sup>152</sup>Ver Benveniste (1974a).

<sup>153</sup>[...] aucune rapport entre le contenu et le contenant dans le texte”, “dans le seul esprit du lecteur que réside cette union, et non dans le poème”.



nessa proposição uma clara distinção entre semântica e pragmática, o que propõe também que se pense em um acréscimo de sentidos.

Sugerir que a expressão vocal contradiria o enunciado ou o precisaria, como se houvesse um sentido atribuído pela língua, e à voz coubesse acrescentar sentidos a um enunciado já carregado de sentidos, conforme o faz Le Breton, também comprova que o autor concebe a linguagem enquanto língua, e não enquanto discurso.

Proponho aqui que se pense a construção de sentidos no âmbito do discurso, onde tal construção sempre será nova, particular e singular. Quando analisamos o discurso, a partir de um olhar do semântico sem semiótico, é impossível que possamos perceber aquilo que é do domínio exclusivamente da linguagem e aquilo que é do domínio exclusivamente da voz. No contínuo do discurso, é a relação de imbricação entre ambos que constrói a significância do texto.

Não há a partir do ponto de vista do semântico sem semiótico, níveis de acentuação, níveis de produção de sentido, ao contrário, este é percebido enquanto transversal à linguagem, ao discurso. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a entonação é fonológica, é também aquilo que escutamos do sujeito em sua linguagem. Ela é a presença do sujeito no discurso, seu modo de intervenção, que porta, engloba, transborda e também pode contradizer o sentido das palavras. Não se trataria, conforme Meschonnic (*ibid.*), somente da emoção, entraria aí a relação do sujeito com sua psique, sua história.

A voz concebida como mais do que uma simples portadora de palavras, um simples órgão de fala, seria o lugar em que sentiríamos a presença do corpo, do corpo-sujeito, do corpo histórico e social. Nesse sentido, conforme lembra Meschonnic (1989/2006), é interessante pensar que essa relação entre voz e sujeito também aparece mesmo na gramática quando se fala em voz ativa, voz passiva, pronominal.

A proposta aqui do estudo da voz é, portanto, partir de uma concepção bastante saussuriana de que seria impossível separar o som e o sentido, ou conceber um ou outro enquanto *a priori*, e trazer as noções que foram utilizadas para pensar o sistema da língua, pelo mestre genebrino, como a noção de valor, sistema, funcionamento ligados pelo arbitrário, para o discurso. O discurso é concebido então como um sistema de valores arbitrários, em que não há um *a priori* do som ou do sentido, o que torna cada vez mais difícil que se estabeleça uma distinção entre o falado e o escrito, do ponto de vista do funcionamento linguístico.

É importante nesse momento resgatar a noção de oralidade que estabelece, segundo o ponto de vista aqui adotado, uma espécie de continuidade entre o texto escrito e o texto falado e relembrar as palavras de Ruth Finnegan, utilizadas por Meschonnic (*ibid.*), ao afirmar que a

distinção entre poesia oral e escrita que se conhece parte de critérios estabelecidos pela sociologia e que, do ponto de vista poético, haveria uma impossibilidade de fundar uma distinção entre as duas modalidades. A autora diz ainda que “do ponto de vista linguístico, oral ou escrito, um texto permanece um texto”<sup>154</sup> (FINNEGAN<sup>155</sup>, p. 125 *apud* MESCHONNIC *ibid.*, p. 333).

Não se trata, conforme já explicitarei durante este trabalho de tese, de afirmar que não há particularidades, especificidades na produção da poesia oral em relação à produção da poesia escrita. É, no entanto, imperativo que se atente para o fato de que na poesia escrita há também aspectos suprasegmentais que merecem a observação do analista, na medida em que podem portar todo o sentido, mais do que as palavras. Além disso, conforme Zumthor, sustentando-se em Jakobson, há aspectos prosódicos e acentuais analisados no âmbito da poesia oral que são próprios da linguagem, como um todo, ou seja, estão presentes também no sistema da escrita. Tal análise torna-se viável na medida em que não se exclui a possibilidade de que haja voz no texto escrito.

Embora haja particularidades na produção de um poema oral em relação ao poema escrito, não é possível que se estabeleça critérios cerrados entre o que pertence ao domínio da escrita e o que pertence ao domínio do falado, segundo o ponto de vista linguístico, a linha que separa os dois domínios é muito tênue e frágil. Tal linha tende a se tornar mais vulnerável ainda quando o analista se debruça sobre o texto a partir do ponto de vista do discurso, pensando a relação entre o domínio semântico e semiótico, entre a linguagem e a voz, enquanto interna a um texto, a uma obra particular.

De acordo com Meschonnic (*ibid.*), se o sentido está nas palavras, e a significância no ritmo e na prosódia, conseqüentemente a significância está também na voz. Pela voz, a significância precede o sentido, o porta, na medida em que é o discurso que faz o que em seguida será atribuído às palavras. A voz precede e porta os termos, o que torna possível a entonação. Compreender precede o sentido.

A voz figura, então, como a organização, a disposição, a configuração do discurso, o que a torna inseparável do sentido desse discurso. A voz organizaria o sentido no discurso, dessa forma, ela não pode ser concebida como um nível; ela não acrescenta sentidos, visto que a significância é transversal ao discurso, se faz no e por todos os elementos do discurso.

Pensando a problemática da voz estreitamente ligada à problemática da linguagem, que por sua vez figura neste trabalho de tese enquanto antropológica, ou seja, concebida

---

<sup>154</sup> Du point de vue linguistique, oral ou écrit, un texte reste un texte.

<sup>155</sup> In: *Oral poetry*.

enquanto indissociável do sujeito, pode-se afirmar que a voz é a organização do sujeito no discurso, o sentido é uma atividade do sujeito. A voz pensada no e pelo discurso, e o discurso pensado na e pela voz seria uma teoria do sujeito na voz. Parafraseando Meschonnic (2009) quando este diz que o sujeito seria comparável à origem da linguagem, poder-se-ia dizer aqui que o sujeito seria comparável à origem da voz.

A subjetividade seria concebida como toda diferencial, toda sistemática, na medida em que a subjetividade de um texto resulta da transformação do que é valor na língua em valores no discurso e somente no discurso, em quaisquer níveis linguísticos. O discurso é sistema. A escrita, portanto, produz uma retomada indefinida de leitura, o que transforma essa subjetividade em uma intersubjetividade, em uma transsubjetividade, mas não uma intrasubjetividade. Tal enunciação não resulta somente de um enunciado, mas de uma cadeia de re-enunciações.

Por isso, a análise que se faz do texto a partir da perspectiva aqui proposta para o estudo da linguagem e da voz não consiste em comentar um verso ou um poema com o objetivo de esgotar-se em comentários acerca do seu valor, do seu sentido, mas, ao contrário, discutir *como* um texto significa e a situação desse *como*. Tal análise busca a especificidade do modo de significar de um texto, por isso, há relação entre a voz e a significância.

A voz figura, pois, como o lugar privilegiado da aventura antropológica, o lugar da produção de sentidos novos, as visões, as metáforas se fazem nela. A voz pensada pelo discurso passa a ser percebida como atividade dos sujeitos. Na organização desse sistema de discurso, os sentidos são organizados a partir de uma organização sintagmática e paradigmática que perpassa todos os níveis linguísticos, o que significa, de acordo com Meschonnic (*ibid.*), que o sentido não pode ser dividido segundo as subdivisões tradicionais que foram criticadas por Saussure.

Nesse sistema de discurso, nesse sistema de valores, em que a significância seria dada por essa relação sintagmática e paradigmática, não há como separar o discurso da voz e a voz do discurso, os dois seriam inseparáveis, um constituiria o outro, de uma só vez. Dessa forma, todos os elementos, todas as unidades presentes no discurso contribuem para a organização do sentido da voz.

A voz representaria uma passagem, uma passagem do sujeito no discurso e na voz, a passagem do sentido e da significância, do fazer sentido, em cada elemento do discurso, em cada consoante, em cada vogal. O discurso é visto, então, como um fluxo, é a estruturação de um sistema que não é ainda sistema, pois não se reconhece como um, na medida em que está

aberto, inacabado, em curso. Contra a observação da linguagem a partir tão somente de sua linearidade, a voz figura como um plural interno, uma simultaneidade.

A prosódia, segundo Meschonnic (*ibid.*), enquanto elemento de significância, se torna subjetiva, transsubjetiva, ou seja, construída para produzir o sujeito no e por um texto. De acordo com Appollinaire (1966, p. 782 *apud* MESCHONNIC *ibid.* p. 267), “e, se pesquisarmos na obra de cada poeta uma personalidade, não nos surpreenderemos de encontrar as prosódias pessoais.”<sup>156</sup>.

A prosódia figura como inseparável do valor, que é construído pelo poema. Conforme aponta Meschonnic (*ibid.*), as palavras, observadas isoladamente, têm apenas seus sentidos, somente o paradigmático e o sintagmático próprios de cada poema fazem o trabalho poético e constroem o valor de cada palavra, em um determinado sistema de valor, produzido por uma obra particular. Outras leituras da mesma obra são possíveis, indefinidamente, na medida em que a significância é infinita, assim como a teoria. O primado da voz contribui para o sentido da não-totalidade, da não-verdade.

A problemática da oralidade é uma problemática que interessa ao pensar a voz, na medida em que aquela é a relação necessária, num discurso, do primado rítmico e prosódico de seu modo de significar. Tal oralidade também está ligada à coletividade e à historicidade.

A voz se apresenta, na esteira de Meschonnic (*ibid.*), como diversa nas diferentes línguas, nas diferentes culturas. Dessa forma, aprender uma língua estrangeira significa mudar de voz. A tarefa do tradutor se complexifica também ao pensar que no processo de significância do texto, há de se considerar a voz, há de se considerar os aspectos prosódicos e acentuais das línguas. Aquele que fala e a sua fala não são separáveis e são situados historicamente.

À voz são atribuídos os mesmos caracteres que são atribuídos ao ritmo, de acordo com o autor (*ibid.*), a altura, a intensidade, o timbre, a entonação. No entanto, a voz teria também seus caracteres próprios, físicos, fisiológicos; ela seria feminina, masculina, jovem, madura, senil, plena ou branca, quente ou ácida. A voz pode ser vigorosa ou sofrida, delicada, quebrada, fresca, rouca, pesada. Como há enunciação e enunciador na voz, ela poderia ser enunciada ou percebida pelo outro como uma voz encantadora, emotiva, tensa, doce, seca, irônica, brusca, delirante, suplicante, polida ou grosseira. A voz unificaria, se assemelharia ao sujeito, a sua idade, seu sexo, seu estado.

---

<sup>156</sup> [...] et, si l'on cherche dans l'œuvre de chaque poète une personnalité, on ne s'étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles.

Há um erotismo da voz, na medida em que há um sexo da voz, que faz mais do que denominar seu caráter sexual secundário, personalizado e misturado a toda a significação. A inflexão, através de sua relação constante com a voz, tem como a fala, charme ou repulsão (MESCHONNIC, 1989/2006).

Há uma voz própria de cada língua, o que não significa que a língua em si tenha voz, mas suas palavras, suas frases, seus discursos. Há um conjunto de condições, de aspectos prosódicos e acentuais que caracterizam a voz de uma língua. Aprender uma língua é submeter-se a um novo conjunto de aspectos prosódicos e acentuais, que nos levam a mudar de voz.

A partir da análise da voz contribui-se para pensar uma teoria do discurso, na medida em que se observam as possibilidades de uma língua pelo seu discurso e as possibilidades de discurso pela língua, os quais são ao mesmo tempo culturais e linguísticos. A voz de uma língua está ligada a seus aspectos prosódicos e acentuais, a seu ritmo, por isso, ela está nos discursos e se transforma com eles.

Pensar a linguagem e a voz enquanto uma antropologia histórica significa compreender tudo o que a linguística deixaria para a situação, ou seja, o discurso é composto pelo extralinguístico tanto quanto pelo linguístico. Isso significa que falar com as mãos faz parte da linguagem, como todo o corpo, mover-se, tocar-se, segundo as culturas, segundo os modos de relação. Essa antropologia da linguagem seria dupla, segundo o falado e segundo o escrito, a oralidade não é a mesma, a voz não é a mesma. O que é diretamente acessível à antropologia no falado passa diretamente pelo escrito por uma poética que situe os modos de significância.

Conforme nos lembra Meschonnic (1985), o corpo emite signos, ou melhor, infra-signos, dos quais a voz é um. Na voz não haveria então somente a prosódia no sentido linguístico – variações de intensidade, de alongamento, de altura –, mas o corpo, os signos do corpo. Numa perspectiva de um contínuo antropológico, o gesto, com o corpo e a voz, é reintroduzido na linguagem. O gesto “mesmo redundante (o que é frequentemente o caso) traz afirmações que não são fornecidas pelo enunciado e sobre as quais nós podemos nos perguntar se não são, na verdade, o essencial da mensagem”<sup>157</sup> (CALAME-GRIAULE<sup>158</sup> *apud* MESCHONNIC *ibid.* p. 131).

<sup>157</sup> [...] même redondan[t] (ce qui est fréquemment le cas) [...] appor[t] des affirmations qui ne sont pas fournies par l'énoncé et dont on peut se demander si elles ne sont pas en fait l'essentiel du message.

<sup>158</sup> Geneviève Calame-Griaule, Ce qui donne du goût aux contes, *Littérature*, n° 45, février 1982, p. 50. La métaphore du goût pour le geste rejoint exactement celle de *ta'am*, « saveur », « sens », pour désigner l'accentuation biblique, c'est-à-dire le primat rythmique-prosodique dans le sens.

O gesto e a voz são integrados a um conjunto sintético no estudo da comunicação não-verbal, de acordo com Meschonnic (*ibid.*). Dessa forma, não se trata de pensar uma linguagem dos gestos ou por gestos, mas em uma linguagem enquanto um sistema de comunicação heterogêneo que é ao mesmo tempo verbal e corporal, o que inclui contatos cutâneos, carícias, calor, movimento, odores, mímicas, emissões sonoras, etc. Tal concepção levaria Jacques Cosnier a criticar a expressão linguagem do corpo enquanto oposta à linguagem verbal, pois toda a linguagem, para o autor, seria uma linguagem do corpo, sendo ela verbal e/ou corporal, na medida em que o processo enunciativo seria sempre um processo corporal.

Partindo de uma “gestique de l'énonciation”<sup>159</sup>, Cosnier não vê no gesto em relação à linguagem “nem um auxiliar, nem um derivado, mas um associado que lhe é estreitamente intrincado para formar a linguagem natural assim composta de três subsistemas maiores: o verbal, o vocal, o gestual”<sup>160</sup>. Meschonnic (*ibid.*) propõe que se observe o que ele chamou de dêiticos prosódicos, rítmicos, que estariam no plano rítmico e prosódico do discurso. Esses dêiticos prosódicos teriam o mesmo papel dos gestos na gramática do texto falado.

Não seria mais então somente na comunicação precoce das crianças em seu entorno maternal e familiar que os contatos pele a pele, as trocas de olhares, o banho sonoro e a melodia da voz seriam importantes e imprescindíveis. Tais gestos, tal presença do corpo seria algo que englobaria a linguagem como um todo, que faria parte dela como um todo. Da voz ao gesto, até a pele, todo o corpo se torna ativo no discurso. No entanto, conforme nos lembra Meschonnic (*ibid.*), trata-se de um corpo social, histórico, tanto quanto subjetivo.

O teórico da linguagem (*ibid.*) lembra ainda que Mauss, em seu estudo sobre as práticas do corpo, já havia mostrado que o corpo é histórico e cultural. Esse corpo, no entanto, enquanto conjunto de relações sociais não se opõe a um corpo sujeito, pelo contrário, a partir de uma antropologia histórica da voz, eles são percebidos enquanto constitutivos um do outro. A voz não seria, assim, uma oscilação entre o corpo e a linguagem, mas uma solidariedade implícita entre o discurso sobre a voz e a teoria da linguagem.

Não se trata aqui, no entanto, de considerar a voz em relação a um corpo enquanto biológico e/ou psicobiológico, como o faz Fónagy, ao afirmar que se estabelece sobre um plano pré-consciente uma relação entre a doçura, por exemplo, e a ondulação da articulação neutra e que a palatalização seria, então, a expressão de uma atitude doce ou adocicada nas

---

<sup>159</sup> Jacques Cosnier, dans Jacques Cosnier-Alain Berrendonner-Jacques Coulon-Catherine Orecchioni, *Les voies du langage, communications verbales, gestuelles et animales*, préf. De Didier Anzieu, Dunod, 1982, p. 286.

<sup>160</sup> *Ibid.* p. 281. Ni un auxiliaire, ni un dérivé mais un associé qui lui est étroitement intriqué pour former le langage naturel ainsi composé de trois sous-systèmes majeurs : le verbal, le vocal, le gestuel.

diferentes línguas. O autor afirma ainda que a cólera e a raiva aumentariam consideravelmente a tensão muscular, prolongariam a duração da oclusão e estreitariam o canal bucal durante a articulação de consoantes fricativas; por outro lado, uma constrição laríngea não violenta, menos intensa, juntamente a uma constrição faríngea, acompanharia as lágrimas e, por extensão, a queixa, a comiseração.

O ouvido não seria somente sensorial, mas também cultural e histórico, de acordo com Meschonnic (1989/2006), ou seja, ele é um órgão social. Dessa forma, não se trata de negar um desejo mimético no uso da linguagem, mas é importante que não se privilegie um olhar biológico e/ou psicobiológico sobre a língua.

Essa física do discurso, que dissemina e corporaliza o sentido, dissemina e corporaliza o sujeito, segundo Meschonnic (1982). A escuta analítica ou poética não seria somente assim um olhar sobre as diferentes organizações do sentido, mas ela participaria de todo o corpo.

É porque o corpo é mais engajado na linguagem quando o ritmo, os aspectos prosódicos e acentuais, tem papel maior, que a poesia é o modo de significar que fala mais, que transforma mais os modos de significar. A voz seria a subjetivação do tempo que a linguagem reteria do corpo. Pensar a voz, nessa perspectiva, significa situar o sentido, o sujeito como a impossibilidade da totalidade, da unidade, da verdade. A voz, o discurso e o sujeito se pressupõem mutuamente, o que faz com que a escuta seja múltipla, transversal.

Ao final da reflexão proposta pelo capítulo II, é possível que se compreenda em que consiste o pensar a linguagem concebida enquanto antropologia histórica, as implicações de tal concepção de linguagem para que se recoloca em questão o conceito de oralidade e, conseqüentemente, em que consiste o que denomino aqui “uma antropologia histórica da voz”. A partir de tal concepção de linguagem e de voz, torna-se imprescindível que se pense a relação intrínseca da voz com a linguagem, com o discurso, o que nos leva a atribuir maior atenção a aspectos prosódicos e acentuais ao nos debruçarmos sobre a análise de um texto.

No capítulo III, apresentarei reflexões e discussões acerca de aspectos prosódicos e acentuais especificamente da língua portuguesa, que serão considerados na análise da obra aqui apresentada. Partirei da noção de ritmo, tal como proposta por Émile Benveniste em 1951, em “La notion du ‘rythme’ dans son expression linguistique”, e problematizada e reatualizada em 1982, por Henri Meschonnic, em *Critique du rythme*. Após tal problematização, farei um deslocamento das reflexões propostas por Meschonnic para pensar o ritmo na língua francesa, para que se possa pensar em como se daria uma análise do ritmo, a partir de tal concepção, em uma análise de textos escritos em língua portuguesa.

### 3. ASPECTOS PROSÓDICOS E ACENTUAIS

*Le “suprasegmental” de l’intonation, jadis exclu du sens par le linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. (MESCHONNIC, 2009, p. 70)*

O presente capítulo busca discutir sobre os aspectos prosódicos e acentuais da linguagem, objetivando levantar reflexões sobre a inclusão e a pertinência de tais aspectos na análise de textos. Nos capítulos I e II deste trabalho, apresentei uma noção de voz, ancorada em uma concepção de linguagem enquanto antropologia histórica. Tal noção de linguagem nos leva a recolocar em questão a noção de oralidade, com tal reconsideração, a voz não é concebida mais apenas como som, como um fato físico, sonoro, e, em consequência, a sua análise não se restringe somente ao texto falado, mas se dá também no texto escrito.

Para conduzir a reflexão sobre os aspectos prosódicos e acentuais da língua portuguesa, pensando em levantar problematizações pertinentes à concepção de linguagem e de voz aqui propostas, iniciarei a discussão apresentando a noção de ritmo tal como apresentada por Benveniste, em seu artigo “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, publicado originalmente em 1951, no *Journal de Psychologie*, e posteriormente em *Problèmes de linguistique générale I*, em 1966<sup>161</sup>. Em seguida, será discutida a reatualização de tal noção, que se sustenta no artigo supracitado de Benveniste, por Henri Meschonnic, em *Critique du rythme*, originalmente publicado em 1982.

Com a reatualização da noção de ritmo por Meschonnic, em 1982, o teórico da linguagem propõe alguns parâmetros que guiam a análise de aspectos prosódicos e acentuais da língua francesa, que são reatualizados e elucidados por Gérard Dessons, na obra *Le Poème*, inteiramente revista, reformulada e largamente argumentada, em sua terceira edição, publicada em 2011. A partir de tais parâmetros de análise desses aspectos na língua francesa,

---

<sup>161</sup> É importante observar que tal artigo, além de ter sido citado por Meschonnic, também o foi nos trabalhos de Dessons (2011) e (2006) e em BARATTA, Gino. Ritmo. In: *Enciclopédia Einaudi*. Imprensa Nacional- casa da Moeda, Lisboa, Portugal 1987. (p. 93-117).



buscarei pensar sua aplicação à análise em língua portuguesa, considerando a sua especificidade.

A reflexão conduzida neste capítulo por um lado se relaciona com o capítulo I e II na medida em que busca, através da discussão sobre aspectos prosódicos e acentuais da linguagem, elucidados a partir de uma determinada noção de ritmo, pensar como observar em análises esses aspectos da voz tal como foi concebida aqui; e por outro lado, apresenta aspectos que serão considerados na análise da obra *Memórias inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros, que será apresentada no quarto e último capítulo deste trabalho de tese.

Para dar início à discussão proposta neste capítulo, apresento em um primeiro momento a noção de ritmo atualizada por Benveniste, através da reconstrução semântica dessa noção, em seu artigo de 1951.

### 3.1 A reconstrução semântica da palavra “ritmo” em Benveniste

No texto “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, Émile Benveniste inicia sua reflexão questionando sobre donde deriva a noção de *ῥυθμός* (ritmo) e qual o seu sentido. Segundo o autor, os dicionários afirmam que *ῥυθμός* (ritmo) é abstrato de *ῥεῖν* (fluir). Não há dificuldade morfológica em ligar *ῥυθμός* (ritmo) e *ῥεω* (fluir), no entanto, segundo o autor, a ligação semântica que se estabelece entre essas duas palavras, por meio do “movimento regular das ondas” se revela como impossível, em um primeiro exame.

Para comprovar essa tese, Benveniste diz que *ῥεω* (fluir) e todos os seus derivados indicam exclusivamente a noção de “fluir”, mas que o mar não “flui”, jamais se poderia dizer, portanto, *ῥεῖν* (fluir) a respeito do mar, e aliás jamais se emprega *ῥυθμός* (ritmo) para o movimento das ondas. Dessa forma, o que “flui” (*ῥεῖ*) é o rio, o riacho, pois “uma corrente d’água não tem ‘ritmo’”<sup>162</sup> (2005c, p. 362). Assim conclui o autor que *ῥυθμός* (ritmo) significa fluxo, escoamento, e não se vê como poderia ter tomado o valor da palavra “ritmo”.

Em seguida, o linguista apresenta vários usos empregados por filósofos para comprovar sua tese de que a palavra ritmo possui um sentido outro em relação àquele que conhecemos. Benveniste cita o vocabulário da antiga filosofia jônica, particularmente dos criadores do atomismo, Leucipo e Demócrito, para mostrar que para esses filósofos a palavra *ῥυθμός* (ritmo) era um termo técnico. Segundo o autor, o termo *ῥυθμός* (ritmo) possuía o

<sup>162</sup> “un courant d’eau n’a pas de ‘rythme’” (Benveniste 1966c, p. 328).

sentido de “forma”, o que seria confirmado por Aristóteles.

Demócrito ensinava que a água e o ar são diferentes pela forma que tomam os seus átomos constitutivos. Nas palavras de Benveniste, Demócrito também aplicava a palavra “forma” para falar das instituições. Conclui o autor em seu artigo que não há “nenhuma variação, nenhuma ambigüidade, na significação que Demócrito atribui a *ῥυθμός* [ritmo] e que é sempre ‘forma’, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo”<sup>163</sup>. (p. 364)

Encontra-se também em Heródoto o uso desta palavra, ao mesmo tempo em que o verbo *μεταρρυθμιζω*, num passo particularmente interessante por tratar da “forma” das letras do alfabeto. Esta seria uma prova de uma tradição ainda mais antiga que aplicava *ῥυθμός* (ritmo) à configuração dos signos da escrita. Ainda segundo Benveniste, se procurarmos nos poetas líricos, desde o século VII, vemos aparecer *ῥυθμός* (ritmo), no sentido de “forma” individual e distintiva do caráter humano.

Em Anacreonte, os *ῥυθμοί*(ritmos) são também as formas particulares do humor ou do caráter. Entre os trágicos, *ῥυθμός* (ritmo) e os verbos derivados guardam constantemente o mesmo sentido que em todos os textos citados, no artigo de Benveniste. Em um fragmento de Ésquilo aparece “uma sorte impiedosa fez a minha forma (=condição) atual”<sup>164</sup> (*apud* Benveniste 2005c, p. 365), em Sófocles, “por que *imaginas* o lugar da minha dor?”<sup>165</sup> (*apud ibid.* p. 366), exatamente no sentido de “dar forma”, traduz-se assim *ῥυθμός*(ritmo) como “imaginar”, “localizar”. Eurípedes fala de uma veste, da sua “forma” distintiva (*apud ibid.*, p. 366),

Esse sentido de *ῥυθμός*(ritmo) persiste na prosa ática do século V. Xenofonte faz do *ῥυθμός*(ritmo) a “proporção”, a “bela *forma*”. Em Platão, o *ῥυθμός* (ritmo) é “disposição proporcionada”<sup>166</sup> entre a opulência e a privação (*apud ibid.*, p. 366)

Ao final de toda a sua reflexão e da apresentação de exemplos de uso da palavra *ῥυθμός* (ritmo) como forma, disposição, Benveniste chega a três conclusões importantes:

1º que *ῥυθμός* nunca significa “ritmo” desde sua origem até o período ático; 2º que nunca se aplica ao movimento regular das ondas; 3º que o sentido constante é “forma distintiva, figura proporcionada, disposição”, nas mais variadas condições de emprego, aliás. Igualmente os

<sup>163</sup> Aucune variation, aucune ambiguïté dans la signification que Démocrite assigne à *ῥυθμός*, et qui est toujours ‘forme’, en entendant par là la forme distinctive, l’arrangement caractéristique des parties dans un tout. (Benveniste 1966c, p. 330).

<sup>164</sup> “un sort impitoyable a fait ma forme (=condition) présente” (*apud* Benveniste 1966c, p. 331).

<sup>165</sup> “pourquoi *figures-tu* l’emplacement de ma douleur ?” (*apud* Benveniste 1966c, p. 331).

<sup>166</sup> “disposition proportionnée” (*apud* Benveniste 1966c, p. 331).

derivados ou os compostos, nominais ou verbais, de *ῥυθμός*, sempre se referem apenas à noção de “forma”<sup>167</sup>. (p. 366)

De acordo com o autor, a palavra *ῥυθμός*(ritmo) não se confunde com outra utilizada pelos escritores gregos, *σχῆμα*, para referir-se à forma, na medida em que a última tem o sentido de “‘forma’ fixa, realizada, posta de algum modo como objeto”<sup>168</sup>, enquanto que a primeira designa “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluído, a forma daquilo que não tem consistência orgânica”<sup>169</sup> (p. 367).

Pode-se, nas palavras de Benveniste, dizer que *ῥυθμός*(ritmo) significa “literalmente ‘maneira particular de fluir’”<sup>170</sup> (p. 368) e que este foi o termo mais “próprio para descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança”<sup>171</sup> (p. 368).

Neste momento da reflexão de Benveniste, é interessante observar como essa noção de ritmo, anterior ao uso feito por Platão, está em consonância com o desenvolvimento das discussões daquele acerca da enunciação. Quando postula, em “L’appareil formel de l’énonciation”, que somente o ato da enunciação torna possível ao homem viver o “agora” e torná-lo atual, realizando-o pela inserção do discurso no mundo.

Em “A linguagem e a experiência humana”, Benveniste afirma que quando alguém pronuncia o pronome eu, este pronome, de elemento de um paradigma, se transforma em uma designação única e produz, a cada vez, uma nova pessoa. “Esta é a atualização de uma experiência essencial, que não se concebe possa faltar a uma língua”<sup>172</sup> (Benveniste, 2006f, p. 69). Dessa forma, a língua provê aos falantes um mesmo sistema de referências pessoais de que cada um se apropria pelo ato de linguagem e que, em cada instância de seu emprego, assim que é assumido por seu enunciador, se torna único e sem igual, não pode, portanto, realizar-se duas vezes da mesma maneira.

Ou seja, há um mesmo paradigma de elementos à disposição de todos os falantes de

<sup>167</sup> 1º que *ῥυθμός* ne signifie jamais « rythme » depuis l’origine jusqu’à la période attique ; 2º qu’il n’est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ; 3º que le sens constant est « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition », dans les conditions d’emploi d’ailleurs les plus variées. De même les dérivés ou les composés, nominaux ou verbaux, de *ῥυθμός* ne se réfèrent jamais qu’à notion de « forme ». (Benveniste 1966c, p. 332).

<sup>168</sup> [...] « forme » fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet. (Benveniste 1966c, p. 333).

<sup>169</sup> [...] la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n’a pas consistance organique. (Benveniste 1966c, p. 333).

<sup>170</sup> [...] littéralement « manière particulière de fluir »(Benveniste 1966c, p. 333).

<sup>171</sup> [...] propre à décrire des « dispositions » ou des « configuration » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d’un arrangement toujours sujet à changer. (Benveniste 1966c, p. 332).

<sup>172</sup> C’est l’actualisation d’une expérience essentielle, dont on ne conçoit pas que l’instrument puisse jamais manquer à une langue. (Benveniste 1974f, p. 68).

uma língua, no entanto, o uso feito por cada um deles é particular, único e singular. Cada ato de enunciação apresenta uma maneira, um arranjo particular, único e singular de organização da língua<sup>173</sup>.

O sentido moderno de “ritmo”, segundo o linguista, então, derivaria de uma especialização secundária, pois o sentido de “forma” foi o único atestado até meados do século V. Foi, portanto, Platão quem precisou a noção de “ritmo”, apresentando uma acepção nova em relação ao valor tradicional da palavra. Platão emprega então “*ῥυθμός* no sentido de ‘forma distintiva, disposição, proporção’. Inova, aplicando-o à *forma do movimento* que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento.”<sup>174</sup> (Benveniste, 2005c, p. 369). Essa forma é, ainda segundo o autor, determinada por uma “medida” sujeita a uma ordem e toma em Platão o sentido de “uma seqüência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a ‘harmonia’ resulta da alternância do agudo e do grave”<sup>175</sup> (*ibid.* p. 369).

A partir desse momento, pode-se falar em ritmo de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados. Chega-se à definição, segundo Benveniste, de ritmo como “a configuração dos movimentos ordenados na duração”<sup>176</sup> (*ibid.* p. 370).

Na parte final de sua reflexão, Benveniste salienta o fato de estar bem longe de representações simplistas que uma etimologia superficial sugeriria, na medida em que, com sua análise, mostra que não foi contemplando o jogo das vagas na praia que o heleno primitivo descobriu o “ritmo”, mas que somos nós quem o metaforizamos, hoje, quando falamos de ritmo das ondas. Para que fosse possível reconhecer e denominar o princípio do movimento cadenciado, portanto, foram necessárias, primeiro, uma longa reflexão sobre a estrutura das coisas e, depois, uma teoria da medida aplicada às figuras da dança e às inflexões do canto. Assim, nas palavras do linguista, nada teria sido menos “natural” do que essa elaboração lenta, pelo esforço dos pensadores, de uma noção que nos parece tão

---

<sup>173</sup> É importante dizer aqui que Benveniste não faz em nenhum momento nos seus textos essa relação entre suas discussões sobre língua/linguagem ou sobre a enunciação e a noção de ritmo resgatada em seu famoso artigo. A obra de Benveniste é muito diversa, nos dois tomos de *Problemas de lingüística geral*, há uma compilação de textos que tratam de temáticas diferentes e são direcionados para públicos diferentes, no entanto, a partir da leitura da obra de Meschonnic, é possível perceber uma certa “organização” dada por este à obra daquele. Essa é uma das relações feitas por Henri Meschonnic, mesmo que não de forma explícita, no conjunto de sua obra.

<sup>174</sup> [...] *ῥυθμός* au sens de « forme distinctive, dispositon, proportion ». il innove en l’appliquant à la *forme du mouvement* que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. (Benveniste, 1966c, p.334)

<sup>175</sup> [...] une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l’« harmonie » résulte de l’alternance de l’aigu et du grave. (Benveniste, 1966c, p. 334)

<sup>176</sup> [...] configuration des mouvements ordonnés dans la durée. (Benveniste, 1966c, p. 335)

necessariamente inerente às formas articuladas do movimento.

O linguista nos mostra que a noção de ritmo se transforma na e pela linguagem. Tal transformação é fruto de uma construção teórica, de uma reflexão teórica que se torna significativa e ganha, portanto, existência na e pela linguagem. A análise apresentada pelo linguista se pauta, sobretudo, em uma consideração de forma e sentido, enquanto indissociáveis, enquanto imbricadas na constituição da significância, tanto é que a sua radical oposição à etimologia da época em relação ao termo “ritmo” se dá, sobretudo, na observação que do ponto de vista da forma, não há problemas em concordar com o que apresentam tais estudos, mas que do ponto de vista do sentido, quando se pensa forma e sentido imbricados, tal etimologia se apresenta como equivocada. Ademais, a noção de arbitrariedade da língua também é importante para tal reflexão, pois o linguista atenta em sua análise para o fato de que tal noção ganha significância, existência, na e pela linguagem.

Na próxima seção deste capítulo, tratarei de como Meschonnic busca, a partir da reflexão proposta por Benveniste, *desplatonizar* a noção de ritmo.

### 3.2 A crítica do ritmo em Meschonnic

Em *Critique du rythme*, publicado originalmente em 1982, Meschonnic busca problematizar a noção de ritmo na linguagem. Para tanto, o autor discute sobre a história do ritmo, cujas raízes encontram-se na música. Isso faria com que o ritmo tivesse sido pensado, na canção, nos termos que vieram da música e que lhe convêm. A métrica seria originalmente inclusa na música. Dessa forma, teria se inserido, nos estudos sobre o ritmo, um modo a-histórico de pensá-lo, já que este figura como um universal da música e da linguagem. O ritmo se inseriu, assim, de forma inegável na história da poesia, como o fez no canto, na dança, na música.

No entanto, o teórico da linguagem nos atenta para o fato de que o ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, de forma radical, tanto porque ele é aí linguagem, quanto porque está na linguagem. Trata-se de verificar que não somente não pode haver uma definição de ritmo comum à música, à poesia, à linguagem, quanto que essa definição pode ser tornar um empecilho para pensar a linguagem e sua especificidade, na medida em que as unidades da música e da linguagem são incompatíveis.

É dessa definição de ritmo musical que surge a métrica e, portanto, o ritmo-regularidade. O ritmo musical e poético passa então a se definido pelo retorno a intervalos

iguais de um som – na música, pela nota musical, e na poesia, pela sílaba – mais forte que os outros.

Contudo, de acordo com Meschonnic (2009), a aproximação da poesia com a música dessemantiza o discurso, pois quando se passa totalmente do fonema ao som, sai-se da linguagem, pois aí não se trata mais de poesia. O ritmo que se restringe à prosódia figuraria de forma separada do sentido. Ou seja, pensar o ritmo na linguagem nos obriga a pensar a relação que se estabelece entre forma e sentido. Logo, a comparação da poesia com a música, do ritmo na poesia com o ritmo na música seria uma contralinguagem, uma contrapoesia.

Nesse sentido, o ritmo é considerado enquanto consubstancial ao discurso, isto é, a todo o discurso, e não somente ao verso. Dessa forma, o ritmo é “consubstancial ao discurso porque ele é consubstancial ao vivo e a toda atividade”<sup>177</sup>, trata-se então de saber, se “há uma especificidade do ritmo no discurso e do discurso pelo ritmo”<sup>178</sup> (MESCHONNIC, 2009, p. 121).

O ritmo da linguagem só encontra, pois, lugar no discurso; quando se trata do ritmo na linguagem, trata-se conseqüentemente do discurso. Da mesma forma, não há som que acompanhe um sentido, que a ele corresponda, assim como não há imitação na linguagem, pois a motivação vem do discurso e emana do discurso, mas não de um extralinguístico, como o pensa um movimento linguístico que concebe a linguagem não como arbitrária, mas como nomenclatura, como reflexo da realidade.

A concepção unitária de ritmo, trazida pela música, confirmou para a poesia as noções de medida de isocronia, assim, a música justificou a métrica, que segundo seus postulados, acabou por fragmentar o discurso. No entanto, o que pontua o teórico da linguagem é que a isocronia só tem existência na métrica, e não no discurso. Portanto, a teoria do discurso configura-se como uma crítica à métrica. De acordo com Dumesnil, citado por Georges Lote<sup>179</sup> (*apud ibid.*, p. 129), “o ritmo é indivisível – a medida é divisível mesmo que ela não seja sempre dividida. O ritmo pode quebrar a medida em partes. Ele faz da medida o que quiser”<sup>180</sup>.

Meschonnic (*ibid.*) afirma que era Platão quem implicava esta conveniência interna entre um texto e os ritmos musicais, na qual o texto teria um ritmo vindo da música, e a música o sentido do texto, donde sua rejeição à nova música sem fala. Muitos seriam, a partir

<sup>177</sup> [...] consubstantiel au discours parce qu’il est consubstantiel au vivant, et à toute activité.

<sup>178</sup> [...] il y a une spécificité du rythme dans le discours, et du discours par le rythme.

<sup>179</sup> René Dumesnil, *Le Rythme musical, Essai historique et critique*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1979 (réimp. de la 2<sup>me</sup> éd., 1949 ; 1<sup>er</sup> éd. 1921), p. 122.

<sup>180</sup> Le rythme est indivisible – la mesure est divisible, bien qu’elle ne soit pas toujours divisée. Le rythme peut briser la mesure en tronçons. Il fait de la mesure ce qu’il veut.

disso, os efeitos dessa “doação” do ritmo da música ao discurso, e dessa “doação” do sentido do discurso à música. No entanto, para o teórico da linguagem, “a música não significa. O discurso, o poema não cantam”<sup>181</sup> (p. 135). Obviamente, a música não diz, ela faz. Isso não significa que ela não tenha lugar na linguagem, que não perpassa nela, já que é a linguagem que a exprime.

Por fim, resta a Meschonnic (*ibid.*) rejeitar a pressuposição de que haveria uma teoria única do ritmo comum à linguagem e à música e pensar a especificidade do ritmo na linguagem. Logo, a teoria do ritmo no discurso se diferencia, por configurar-se como uma teoria do discurso. Assim ela é “teoria do discurso na medida em que ela é teoria do ritmo, teoria do ritmo somente se ela é teoria do discurso”<sup>182</sup> (p. 139)

É em Benveniste que o teórico da linguagem busca sustentação para pensar então o ritmo no discurso. De acordo com Meschonnic (*ibid.*), Benveniste, ao fazer a crítica da etimologia da noção de ritmo que fornece e que praticamente constitui a definição corrente, desestabilizou a sua inserção na teoria do signo e, ao mesmo tempo, permitiu desestabilizar a teoria do signo mesma. Assim, ao caracterizar tal noção como “configurações particulares do movimento” (p. 70, *apud* Benveniste 1966, p. 330) ou “arranjo característico das partes de um todo” (p. 70, *apud* Benveniste 1966, p. 334), o ritmo deixa uma definição que o mantinha no primado do signo, da língua, enquanto soma de unidades descontínuas, para inserir-se no discurso.

Contudo, embora Benveniste tenha sido o primeiro a tornar possível o desenvolvimento da poética do ritmo, proposta por Meschonnic, ele não a desenvolveu. Dessa forma, Meschonnic busca pensar a análise do poema como revelador do funcionamento do ritmo no discurso. O discurso assim não pode mais ser visto como o lugar do emprego dos signos, mas como o *locus* da atividade dos sujeitos na e contra uma história, uma cultura, uma língua. Do discurso, então, emergem relações sintagmáticas e paradigmáticas que constituem a significância. Somente há sentido, portanto, no e pelos sujeitos, já que o sentido está no discurso, e não na língua.

Meschonnic (*ibid.*) mostra também, a partir de uma pesquisa exaustiva em dicionários, enciclopédias e obras de linguagem e de literatura, que o ritmo foi sempre conceituado, concebido em relação ao metro. Não raro, as duas noções foram tomadas uma pela outra,

---

<sup>181</sup> La musique ne signifie pas. Le discours, le poème ne chantent pas.

<sup>182</sup> [...] est théorie du discours dans la mesure où elle est théorie du rythme, théorie du rythme seulement si elle est théorie du discours.

mesmo após a reconstrução semântica proposta por Benveniste, em seu artigo, em 1951, conforme denuncia o teórico da linguagem.

Dessa maneira, é possível observar que a teoria tradicional do ritmo ou do metro deixa pouco ou até mesmo nenhum lugar para o discurso, já que este último pensa a pluralidade interna do ritmo, o sentido. Pensar o ritmo no discurso, o ritmo sem medida, no entanto, não significa trabalhar sobre o irracional, significar situar-se em outro paradigma, pensar em uma outra racionalidade. O rigor, então, não é mais aquele da medida, mas do sentido, que não pode ser medido.

Na antiguidade grega, conforme pontua Meschonnic (*ibid.*), citando Georgiades, o rítmico concentrava o ritmo como independente da matéria rimada, e a métrica, como seu emprego na língua. No entanto, a métrica teria apenas o senso musical, abstrato, mas não o linguístico, o que torna o discurso e a métrica estrangeiros um ao outro.

Além disso, uma noção universal de ritmo não serve para pensar a linguagem. Os ritmos cósmicos, biológicos parecem acomodar-se à definição tradicional do ritmo, ao passo que a linguagem cria problemas à unidade interna do ritmo-regularidade, conforme pontua Meschonnic (*ibid.*). Os batimentos do coração, as marés e os poemas em verso não participam de uma mesma noção de ritmo, assim como nem mesmo as diferentes línguas podem compartilhar uma noção única. A ideia de ritmo universal promove imediatamente uma métrica universal, autônoma, que preexiste aos poemas como a língua preexistiria ao discurso.

Nas palavras do teórico da linguagem, refletir sobre o trabalho do verso, coloca o analista diante de uma escolha, qual seja, continuar a privilegiar a definição geral e não reconhecer o discurso que nos faz entrar no metro; ou partir empiricamente do discurso, nos permitindo pensar uma teoria do ritmo particular aos modos de significar, o que nos leva a suprimir a relação com a teoria universal do ritmo e a relação entre linguagem e a maré.

Pensando a partir do sentido, tomando tudo no discurso como sendo do âmbito do sentido, observa-se a multiplicidade de ritmos que se torna também a multiplicidade interna do ritmo. Assim, o sentido pode fazer com que o mesmo não seja mais o mesmo, conforme o mostra Harding<sup>183</sup>, citado por Meschonnic (*ibid.*, 147),

O segmento de sílabas fortemente e levemente acentuadas pode ser a mesma em dois versos e, no entanto, os ritmos são aí totalmente diferentes porque o sentido produz os agrupamentos diferentes e, por consequência, os pontos de pausa diferentes. A

---

<sup>183</sup> Harding, *Words into rhythm*, p. 76.



forma de organização rítmica em um verso depende das relações entre as subunidades do ritmo do discurso.<sup>184</sup>

Assim, conforme postula Meschonnic (*ibid.*), se o ritmo e o sentido são consubstanciais um ao outro no discurso, a entonação faz parte do ritmo, a prosódia faz parte do ritmo, elementos que eram excluídos pela métrica. A significância se constrói então também a partir da prosódia e do ritmo acentual do discurso, que possui seus paradigmas próprios, o que faz com que se anule a distinção tradicional que se faz entre som e sentido. É o discurso que produz e constitui a significação, a sintaxe, a “impulsão rítmica”<sup>185</sup>.

Observa-se, assim, que o artigo de Benveniste mostra a atualidade de sua crítica que questiona a concepção do ritmo das vagas, bem como a ideia de que tal concepção pudesse ser tomada como algo natural, como uma concepção gerada de uma pretensa observação do mundo. É exatamente esse artigo que permite retomar tal noção e repensá-la sem confundir etimologia e sentido, já que o linguista mostra que em geral o trabalho do etimólogo é pensar a relação entre formas da língua, sem a consideração do sentido, o que leva muitas vezes à produção de uma etimologia equivocada.

Se a Benveniste coube a reconsideração da etimologia da noção de ritmo, a partir da relação que se estabelece entre forma e sentido, a Meschonnic coube reconsiderar, a partir de tal trabalho, a aplicação do ritmo enquanto regularidade à linguagem, à poesia. Dessa forma, observa o teórico da linguagem que a linguagem e a poesia são precisamente a matéria à qual tal concepção de ritmo não se aplica mais, pois tanto uma quanto a outra participam da história, são da ordem da história, da aventura, situam-se, portanto, fora de toda variação regular e previsível.

O discurso do ritmo universal, na esteira de Meschonnic (*ibid.*), é falso, não porque ele possa ser considerado “errado”, mas porque ele mistura ordens distintas, porque ele mistura o cósmico-biológico e a ordem histórica, que é a ordem da linguagem. Ainda de acordo com o autor, ele é falso porque se apresenta como verdade universal. Tal consideração é, dessa forma, confusa e geradora de confusão. Tal definição asseguraria ainda o primado do cósmico, no interior mesmo da antropologia.

---

<sup>184</sup> La suite de syllabes fortement et légèrement accentués peut être la même dans deux vers et pourtant les rythmes y être totalement différents parce que le sens produit des groupements différents et par conséquent des points de pause différents. La forme d’organisation rythmique dans un vers dépend des relations entre les sous-unites du rythme du discours.

<sup>185</sup> Expressão utilizada por Meschonnic, emprestada de Osip Brik.

A crítica do ritmo busca, nesse contexto, exceder a definição de ritmo, exceder a escassez, exceder a métrica, busca, enfim, forçar a teoria tradicional a ceder ao discurso, fazer aberturas teóricas sobre a subjetividade, em direção a uma teoria do ritmo na linguagem, como abertura dos sujeitos, fora da unidade, fora da totalidade, fora da verdade. No que não haveria nada de novo empiricamente, segundo Meschonnic (*ibid.*), já que as práticas não esperam a teoria, assim como nós dizemos “eu”, sem esperar os linguistas.

Nesse sentido o ritmo-movimento não está mais vinculado à linguagem de posições. Não pode mais ser concebido como anterior, exterior ao pensamento, do ponto de vista de uma antropologia histórica da linguagem. Segundo Valéry<sup>186</sup> (*apud* MESCHONNIC, *ibid.*, p. 174) “não é a repetição que faz o ritmo; ao contrário é o ritmo que permite a repetição – ou a cria”<sup>187</sup>.

O metro figura como um conceito abstrato que não foi absolutamente realizado, como um universal idêntico em todas as línguas; como uma função de posições fonológicas próprias a cada língua (quantitativa, silábica, acentual); se realiza diversamente segundo uma língua tenha um acento fixo ou variável; se presta a uma análise quantitativa; e é detalhado pela época pelo poeta. Tal seria o quadro exposto por Marina Tarlinskaia, segundo Meschonnic (*ibid.*), ao aplicar ao inglês o que havia sido aplicado ao russo. De acordo com o teórico da linguagem, esse seria um dos grandes problemas das análises concernentes ao metro: a exportação de uma métrica de uma língua para a outra, sem considerar as suas especificidades.

A oposição à categoria do metro como norma, como uma virtualidade visada, ideal, se dá a partir da concepção de ritmo, enquanto realidade linguística, realização no discurso, enquanto “a maneira poética individual de um autor, de uma tendência, de uma escola ou de uma época”<sup>188 189</sup> (*apud* MESCHONNIC *ibid.*, p.187). Logo, o ritmo real se insurge contra a métrica, pois as tabelas e as estatísticas não somente atrapalham, mas impõem a certeza dos números em lugar das condições de discurso.

Meschonnic (*ibid.*), assim, recorre a Bely<sup>190</sup>, para quem o ritmo é “antinômico ao metro”<sup>191</sup>, um “princípio de metamorfose”<sup>192</sup> (p. 197), “o ritmo é primeiro em relação ao

<sup>186</sup> P. Valéry. *Cahiers*, I, p. 1295.

<sup>187</sup> « Ce n'est pas la répétition qui fait le rythme; au contraire c'est le rythme qui permet la répétition – ou la crée »

<sup>188</sup> V. V. Tomasevskij, *O stiche (Le vers)*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1970 (Leningrad, 1929), p. 54.

<sup>189</sup> « la manière poétique individuelle d'un auteur, d'une tendance, d'une école ou d'une époque »

<sup>190</sup> Andrej Belyj, *Ritm kak dialektika i Mednyj Vsadnik*, (*Le rythme comme dialectique et le Cavalier de bronze* [de Pouchkine]), Moscou 1929 ; 2<sup>e</sup> ed., Russian Study Series N° 67, Russian Language Specialties, Chicago, 1968)

<sup>191</sup> Antinômique au mètre.

metro; o ritmo é o gênero dos metros”<sup>193</sup> (p. 197). Dessa forma, ele precede a representação, a imagem. Ainda de acordo com Bely (*apud* MESCHONNIC *ibid.*, p. 197), o ritmo “é em nós uma entonação que precede a escolha das palavras e dos versos; é esta melodia que cada poeta nele denomina ritmo”<sup>194</sup>.

Ademais, conforme pontua Meschonnic (*ibid.*), a regularidade-periodicidade exclui o ritmo da linguagem em geral e da prosa em particular, na medida em que o ritmo, concebido pela teoria tradicional, só existiria na poesia. Por isso, a crítica do ritmo trabalha contra a associação da língua, do signo, da métrica às noções de unidade e totalidade. Assim, conforme pontua o teórico da linguagem, no discurso, o discurso é ritmo, e o ritmo é discurso, não um discurso paralelo, interior, escondido sob as palavras, mas o discurso mesmo; o ritmo seria o conjunto sintético de todos os elementos que contribuem, a organização de todas as unidades pequenas e grandes, desde aquelas da frase até aquelas da narrativa, com todas as suas figuras.

O estudo do ritmo não é separável, portanto, da história de suas teorias, pois todas as análises têm sua historicidade e se constituem a partir da problemática de suas historicidades. A crítica não significa, dessa forma, o colocar em crise, pois ao considerar a historicidade de seus objetos, ela mostra que a noção mesmo de crise é uma estratégia. A crítica do ritmo não significa uma crítica das teorias do ritmo, mas ela constrói uma teoria do ritmo que funda o ritmo na linguagem como discurso. O essencial então é, de acordo com Meschonnic (*ibid.*), tentar mostrar a solidariedade interna dos conceitos, seus efeitos mitologizantes sobre as práticas, a tentativa de demonstrar que a poética e a política só procedem pela denegação de sua reciprocidade. Assim, a crítica do ritmo torna-se também uma crítica da poesia e das práticas literárias.

Concebendo o ritmo na e pela linguagem, a linguagem no e pelo ritmo, busca-se não uma síntese conceitual do ritmo, uma categoria abstrata, universal, uma forma a priori de sensibilidade, mas uma organização do sentido de sujeitos históricos. A métrica seria para o teórico a responsável por retirar o ritmo do discurso, que é a historicidade da linguagem, para colocá-lo na língua. Ademais, a métrica comporta aquilo que Meschonnic (*ibid.*, p. 34) chamou de “antropologia poetizante”<sup>195</sup>, que privilegia o verso, bem como a poesia, em contraposição à linguagem ordinária. Não há para a crítica do ritmo um prestígio da poesia,

<sup>192</sup> Principe de métamorphose.

<sup>193</sup> Le rythme est premier par rapport au mètre ; le rythme est le genre des mètres.

<sup>194</sup> [...] est en nous une intonation que précède le choix des mots et des vers ; c'est cette mélodie que chaque poète en lui nomme rythme.

<sup>195</sup> Anthropologie poétisante.

herdeira de uma sacralização, pois ela não possui mais um papel estético para uma antropologia histórica da linguagem. Além disso, a poesia tem um papel particular na crítica do ritmo, não porque ela tenha um papel privilegiado, mas porque ela pode se constituir tanto de verso quanto de prosa, bem como figura como a atividade de linguagem em que se expõe mais que em todas as outras o jogo da linguagem, da sua historicidade.

Em geral, a teoria tradicional do ritmo, ao pensar o descontínuo na linguagem, não observa as relações de sentido que se estabelecem no poema e, quando o faz, trata o sentido a partir de relações de imitação. Nessa concepção, o ritmo não possui uma noção semântica, mas é uma estrutura, um nível. Na crítica do ritmo, o ritmo não é mais um nível distinto, justaposto, mas uma organização do sentido no discurso. Dessa forma, como o discurso, o ritmo não é separável do seu sentido, ele é inseparável do sentido desse discurso. A construção do sentido se faz no e por todos os elementos do discurso.

O sentido é uma atividade do sujeito, enquanto o ritmo é uma organização do sentido no discurso, portanto, o ritmo figura como necessariamente uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é também uma teoria do sujeito na linguagem. Conforme propõe Meschonnic (*ibid.*), pensando o sentido no e pelos sujeitos, somente pode haver ritmo por e pelos sujeitos, logo, a relação do ritmo com o sentido e com o sujeito, em um discurso, libera o ritmo do domínio da métrica.

A problemática do ritmo relacionada à problemática do sentido e do sujeito transforma o ritmo em uma configuração tanto da enunciação quanto do enunciado. O ritmo figuraria como uma antissemiótica, na medida em que explicita que o poema não é feito de signos, embora seja constituído de signos linguisticamente, ou seja, o poema passa através dos signos. Devido a esse caráter antissemiótico da crítica do ritmo, não é possível que se comente um verso ou um poema, buscando esgotá-lo, buscando dizer seu sentido, mas que se comente como eles significam e a situação em que se dá esse “como”.

Passa-se então da concepção de signo como unidade, para a concepção de discurso como unidade; um discurso como inscrição de um sujeito. Tal unidade só poderia ser fragmentada, aberta, indefinida. A questão do ritmo é, portanto, inseparável de uma teoria da linguagem e de uma teoria da literatura.

O sujeito no poema, no ritmo, não se trata de um sujeito previamente suposto, de um sujeito unitário. Trata-se de um sujeito da enunciação, que se constitui na e pela linguagem, e que emite um ritmo, um poema. Assim, o ritmo é um sentido se ele figura como a passagem do sujeito à produção de uma forma – disposição, configuração, organização – do sujeito, ou seja, a produção de uma forma-sujeito para todo o sujeito.

Se o sujeito da escritura é o sujeito pela escritura, então o ritmo produz, transforma o sujeito, enquanto o sujeito emite o ritmo. Consequentemente, pode-se afirmar que a subjetividade de um texto constrói-se a partir da transformação do que é sentido ou valor na língua em valores no discurso e somente no discurso, em quaisquer níveis linguísticos. A subjetividade máxima figura, portanto, como toda diferencial, toda sistemática; o ritmo é, assim, sistema. O que o torna sistema é a história, pois nenhuma consciência nenhuma intenção podem transformá-lo em um sistema. Nas palavras de Meschonnic (*ibid.*), o ritmo como sentido do sujeito coloca a poesia na aventura histórica dos sujeitos, neutraliza a oposição do sujeito e do objeto pela criatividade do eu generalizado.

A problemática trazida pela crítica do ritmo relaciona-se à proposição da teoria e da prática do sistema contra a redução à palavra, ao nome. Seria, então, a crítica do ritmo uma crítica da metafísica da linguagem, o que torna o arbitrário e o ritmo solidários. O funcionamento inconsciente da linguagem funciona, assim, de acordo com o teórico da linguagem, conjuntamente com o inconsciente dos sujeitos, pois o ritmo força no poema o inconsciente linguístico a seu valor de sistema<sup>196</sup>. A organização de um sentido do sujeito neutraliza a oposição entre o consciente e o inconsciente na medida em que neutraliza o querer dizer, através da significância. O texto porta a significância, não a intenção.

A partir então da crítica do ritmo, pode-se afirmar que o ritmo de um poema não transgride as convenções do discurso, no entanto, o transforma. O ritmo figura como o sujeito na medida em que não pode ser nem forma, nem conteúdo, mas ele é sua própria atualização, sua própria realização. Dessa forma, não há sentido próprio ou sentido figurado no ritmo. Não há nada no ritmo que esteja escondido, pois ele é tão evidente, tão invisível quanto o sentido do sujeito a cada sentido de sua própria história.

Não há uma oposição entre o *eu* e o *outro*, o sujeito e a sociedade, na crítica do ritmo, o que implica que o sujeito seja concebido enquanto individuação, isto é, no discurso o social se torna individual, e o indivíduo ascende, fragmentariamente, indefinidamente, ao estatuto de sujeito, que só pode ser histórico e social. Da mesma forma, como se ascende indefinidamente à língua materna. Do que se pode concluir que a mais subjetiva condição de emissão poética somente é possível na coletividade.

---

<sup>196</sup> Para Meschonnic, assim como para Benveniste, não é possível que se separem sujeito e linguagem, e linguagem e sujeito. Dessa forma, o inconsciente da linguagem, o inconsciente do sistema de discurso, se relaciona com o inconsciente do sujeito. No discurso, para ambos os teóricos da linguagem, com a noção de “intente” proposta pelo último, não há mais distinção entre o consciente e o inconsciente, nem do sujeito, nem da linguagem. Meschonnic, em seu *Critique du rythme*, atenta para o fato de que há também esse elemento do inconsciente da linguagem, do sistema de discurso, no ritmo.

O ritmo figura então como um representante não semiótico do sujeito, anterior ao sentido. Essa anterioridade do ritmo no discurso está ligada à prioridade de um elemento do discurso sobre outro, isto é, as palavras e os sentidos. No entanto, essa prioridade do ritmo sobre o sentido das palavras é indissociável destas palavras, mesmo que o sentido produza, parcialmente, um outro sentido. A anterioridade do ritmo então precede o sentido das palavras, mas não as palavras mesmas.

De acordo com Meschonnic (*ibid.*), figurando como uma prioridade sobre o pensamento, uma anterioridade cronológica do metro, o ritmo é uma anterioridade antropológica, uma pré-história em nós. Por isso, o teórico da linguagem afirma que os ritmos são as partes mais arcaicas na linguagem, eles seriam no discurso um modo linguístico pré-individual, inconsciente como todo o funcionamento da linguagem. Eles são no discurso um elemento da história individual.

Se o ritmo é a organização do sentido, o sentido de um sujeito e de um inconsciente no discurso, não tem dupla articulação. O ritmo figura como anterior às palavras, à compreensão do sentido, ao indivíduo, no entanto, ele é involuntário. Assim, conforme postula Meschonnic (*ibid.*), a passagem do poema e a relação do ritmo com o sentido figuram por excelência na não unidade do sujeito. Não tanto a unidade do sujeito quanto a hierarquia do sentido. O ritmo pode, portanto, passar tão despercebido quanto o inconsciente e como ele mostrar na linguagem os estágios do sujeito, os movimentos do sujeito.

Não se pode ler o ritmo, mas é possível escutá-lo naquilo que se lê e no que não se pode ler sem ele. O ritmo é a matéria privilegiada da aventura, ao representar o incompreensível. É nele que se produzem os sentidos novos, assim a pesquisa do ritmo toma por objeto a aventura da linguagem, ao considerar que a linguagem é a aventura dos sujeitos.

No entanto, é somente a partir da observação do contínuo do discurso, do semântico sem semiótico, proposto por Meschonnic que se pode perceber o discurso como primeiro e, conseqüentemente, a interação da língua e do discurso, o que não pode ser percebido quando a língua é ponto de partida para a análise. Dessa maneira, o ritmo como sentido do sujeito seria uma historicização do ritmo, que implica o primado do discurso.

A teoria do discurso, segundo a perspectiva de uma antropologia histórica da linguagem, é nova. Sua lógica interna, segundo Meschonnic (*ibid.*), é aquela de Saussure, que propõe em lugar das subdivisões tradicionais (sintaxe, léxico, morfologia) a dupla relação de posição do sintagmático e do paradigmático. É nesse sentido que há um primado do gramatical e do sistema, tal primado inscrito na língua estaria ainda na relação entre língua e discurso, que conduziria Humboldt à questão do caráter das línguas.

O ritmo seria uma disposição, uma organização da significância, uma forma interior do sentido, como a gramática seria a forma interior das línguas, no entanto, essa forma interior somente é possível em um discurso-sistema, somente no discurso é que o ritmo pode ser esse sistema. A importância de mostrar a diferença do ritmo na linguagem e fora dela é mostrar que sua especificidade é ter sua constituição em um discurso-sistema, que se constitui de uma forma cada vez única, singular e evanescente.

Meschonnic (*ibid.*) define então o ritmo como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos, produzem uma semântica específica, que se distancia do que se concebe como sentido lexical. Tal semântica específica é denominada, pelo teórico da linguagem, significância, isto é, os valores próprios a um discurso e a um só. As marcas às quais o autor se refere podem ser situadas em todos os níveis da linguagem, nos níveis acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos, que constituem um paradigma e um sintagma que acabam por neutralizar a noção de nível. Contrariamente a uma noção de sentido representada pelo léxico, a significância seria de todo o discurso, pois constaria em cada consoante, cada vogal, que emitem séries, tanto no sintagma quanto no paradigma. Os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. Contrariamente à noção de que o sentido figuraria como uma atividade do sujeito da enunciação, Meschonnic apresenta a noção de ritmo como a organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso.

Assim, a linguagem inteira faz parte sempre de um espetáculo total (MESCHONNIC *ibid.*, p. 222). Ao ritmo dos timbres, ritmo das palavras, ritmo consonântico se acrescenta o ritmo da frase, o ritmo das pausas, das rupturas e das continuidades. Segundo o autor, Tomachevski reconheceu três ritmos, os quais são pelo primeiro considerados três categorias do ritmo, mescladas no discurso, quais sejam, o ritmo linguístico, aquele do falar em cada língua, o ritmo da palavra ou de grupo, o ritmo da frase; o ritmo retórico, variável segundo as tradições culturais, as épocas estilísticas, os registros; e o ritmo poético, que é a organização de uma escrita. Os dois primeiros estariam sempre aí, enquanto o terceiro teria lugar em uma obra e determinaria os outros dois, uma linguística do ritmo, uma retórica do ritmo; na medida em que a poética do ritmo pressuporia as outras duas.

O ritmo do discurso, então, configura-se como uma síntese de todos os elementos do discurso, o que inclui os elementos extralinguísticos e infralinguísticos no linguístico. O ritmo de um texto faz do tempo deste texto uma forma-sentido que se torna a forma-sentido do tempo para o leitor. Não há, portanto, para o ritmo sucessão de elementos no tempo, como para a métrica, há, ao contrário, uma relação. A sequência, a razão da sequência não é dada. Quando não se concebe o texto como um sistema, os elementos do discurso são apenas as

passagens, uma parte do ritmo é não linguística, há sistema alhures – ideológico, terminológico, etc – ao passo que quando o texto é considerado sistema, a questão que se coloca é do discurso do tempo vivido. Assim, conforme Meschonnic (*ibid.*), nós somos compreendidos pelo ritmo antes de compreendê-lo e de compreender o sentido.

Cada escrita inventa o seu ou os seus ritmos, ela inventa sem cessar novos ritmos, “qualquer um que invente um novo ritmo faz circular o sangue nas nossas veias de uma maneira nova; é o mestre de nossas pulsações, ele acalma ou ativa seu curso”<sup>197</sup> (GOEHTE *apud* MESCHONNIC, *ibid.*, p. 224). No entanto, na escrita não é possível que se invente a métrica, pois ela é a predição absoluta, enquanto o ritmo é imprevisível. O ritmo é, na escrita, a representação mesma da história da linguagem. A métrica é descontínua, mensurável, binária ou ternária, ao passo que o ritmo é contínuo-descontínuo, é uma passagem, a passagem do sujeito na linguagem, a passagem do sentido e mais ainda da significância, do fazer sentido, em cada elemento do discurso.

O ritmo concebido como um fluxo é também a estruturação em sistema que ainda não é sistema, não se conhece a si mesmo como sistema, na medida em que está aberto, inacabado, em curso. Por isso, o ritmo não é conhecido do sujeito da escritura, não é o seu mestre, o sujeito e o ritmo se concebem e nascem juntos.

De acordo com Meschonnic (*ibid.*), a métrica se dispõe no tempo, contudo, o ritmo dispõe, e o tempo não pode mais ser um recipiente, pois os conteúdos “correm nele” e, assim, as coisas estão *no* tempo. O ritmo figura assim como uma racionalidade transcronológica, translinear, é por isso que “não é o tempo como tal que seria preciso buscar conceber, mas o movimento ou os movimentos do tempo, sua estrutura dialética, tal como ela aparece na vida e na história”<sup>198</sup> (GRÆTHUYSEN<sup>199</sup> 195-1936, p. 195 *apud* MESCHONNIC, *ibid.*, p. 225).

Meschonnic (*ibid.*) atenta para o fato de que não há código métrico em francês, pois não há pés, portanto, não há métrica. A observação linguística mostra que em francês não há acento de palavra, mas acento de grupo, que a distribuição dos acentos não obedece aos esquemas codificados como nas prosódias dos acentos de palavras, logo, não há iambos, anapesto franceses como há os iambos, os anapestos ingleses, alemães e russos.

Segundo o teórico da linguagem, Troubetzkoy, em *Principes de phonologie*, é um dos raros a ter observado corretamente o acento francês ao dizer que a acentuação não tem relação

<sup>197</sup> « Quiconque invente un nouveau rythme fait circuler le sang dans nos veines selon un mode nouveau ; il est maître de nos pulsations, il en apaise ou en active le cours ».

<sup>198</sup> « ce n'est pas le temps comme tel qu'il faudra chercher à concevoir, mais le mouvement ou les mouvements du temps, sa structure dialectique, telle qu'elle apparaît dans la vie et dans l'histoire. »

<sup>199</sup> B Græthusyen, « les aspects du temps », *Recherches philosophiques*, V, 1935 1936, Boivin.



com a delimitação da palavra, que sua função consiste somente em dividir o discurso em frases, membros e elementos de frases; dessa forma, se uma palavra isolada é sempre acentuada na sílaba final, isso indicaria somente como esta palavra é tratada como elemento da frase, pois o acento francês não assinala o limite final da palavra, mas o fim de um elemento de frase, de um membro de frase ou de uma frase.

Dessa forma, o ritmo francês no quadro dos versos tradicionais é serial, e não sistemático, o que significa dizer que não há métrica em francês, no sentido que o acento é uma noção rítmica, não métrica. Segundo Meschonnic (*ibid.*), reconhecer que não há pés em francês, que não há iambs acentuais, anapesto acentual, significa fazer uma crítica à medida, que em geral não fazem os especialistas.

Cagliari (2007), ao escrever sobre o ritmo da língua portuguesa, embora se fundamente na concepção tradicional de ritmo enquanto “um tipo de simetria, uma harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares” (p. 132), também acaba por pontuar que a teoria métrica tradicional baseia-se nos estudos de textos gramaticais antigos greco-latinos, o que levou à dissociação da língua falada e da linguagem poética. Nessas línguas, a duração é uma propriedade fonológica distintiva, existindo sílabas longas e breves com valores fixos, faz-se a descrição da estrutura do verso através da marcação das sequências de sílabas no verso. Tais sequências seriam compostas de metros, de medidas que caracterizam os padrões rítmicos menores do poema, como o iambo, o trouqueu. A sensação de ritmo proviria basicamente da repetição de estruturas iguais. No entanto, segundo o autor, tal método foi aplicado para descrever o ritmo de poesias de línguas, como o português, onde não há oposição entre sílabas longas e breves, como acontece em latim.

Ainda de acordo com Cagliari (*ibid.*), o isossilabismo em português não faz sentido, pois mesmo que os versos de Camões tenham todos dez sílabas, a estrutura rítmica dos mesmos não estaria nesse fato, mas no isocronismo dos pés e na composição sequencial dos grupos tonais. Além disso, o fato de a teoria métrica contar as sílabas somente até atingir a última sílaba tônica daria a entender que cada verso se constitui numa barra bem delimitada, o que, segundo o autor, não ocorre na prática, pois as sílabas que se situam além da tônica final também interferem no ritmo do verso como qualquer outra, sobretudo quando não ocorre pausa no fim do verso. As estruturas rítmicas estariam, portanto, intimamente entrelaçadas com as estruturas entoacionais em português.

Assim, Cagliari (*ibid.*) afirma que embora nossa tradição literária pense o metro enquanto constituído de sílabas, este deveria ser o pé, o que justifica o fato de que, tradicionalmente, costuma-se distinguir entre sílabas métricas e sílabas gramaticais, pois a

primeira seria aquela que compõe o verso e que pode sofrer uma série de alterações, chamadas de licenças poéticas ou figuras poéticas, o que não se aplica às sílabas gramaticais.

Meschonnic (2009) atenta para o fato de que a medida seria uma abstração inútil e nociva, pois a prosódia, tanto quanto os limites dos grupos são parte integrante do ritmo, assim, a rítmica não pode mais contar, numerar. A noção de ritmo deve ser, portanto, qualitativa, não mais quantitativa. Como a prosódia faz ritmo no interior do verso, não metricamente, a notação rítmica prosódica excede a escansão.

O ritmo e a prosódia juntos organizam a significância, o que faz com que se saia do círculo proposto pela métrica. Após se fazer a crítica da métrica, é necessário, para o restabelecimento do ritmo como discurso, pensar em questões de prosódia. Assim Meschonnic (*ibid.*, p. 244) mostra que “o sentido e o ritmo, indissociavelmente, são modificados pela prosódia, que é uma organização do sentido, e do verso, do sentido através dos significantes, - ritmo de sua ordem própria e contraponto do ritmo de intensidade”<sup>200</sup>. Nessa perspectiva de ritmo, a convenção que propõe a existência de sílabas breves e longas não é mais pertinente, pois tal proporção é de ordem fonética, o ritmo, contudo, é mais sintático, sintagmático, semântico do que sonoro.

A supressão da rima também é concebida pelo teórico da linguagem não apenas como um simples rompimento com uma tradição, mas como sua reinterpretação, seu aprofundamento, sua extensão prosódica, rítmica. A rima é, desse ponto de vista, “não somente o retorno de uma sonoridade, é uma ‘*recorrência de valores*’”<sup>201 202</sup> (*ibid.* p. 261). A identificação da rima ao final do verso confundiria, então, o ritmo com a cadência e, conseqüentemente, a rima com o ritmo.

Meschonnic (*ibid.*) observa que, de outra forma e com outras questões, Saussure buscou elaborar, nos seus cadernos de anagramas, os termos de sua análise, atentando para a relação do ritmo com a sintaxe e para os efeitos de sentido, construídos a partir dessas relações de elementos de uma semântica generalizada e subjetiva, que se organiza em uma relação “associativa” (p. 266).

Assim, se a prosódia é uma significância, ela é subjetiva, transsubjetiva, construída para fazer o sujeito no e por um texto. Da mesma forma, a prosódia é inseparável do valor, não do sentido. Tal valor se constitui a partir das relações entre o paradigmático e

<sup>200</sup> [...] le sens et le rythme, indissociablement, sont modifiés par la prosodie, qui est une organisation du sens, et du vers, du sens à travers les signifiants, - rythme de son ordre propre et contrepoint du rythme d'intensité.

<sup>201</sup> [...] pas seulement le retour d'une sonorité, c'est une « *réurrence de valeurs* »

<sup>202</sup> A expressão « *réurrence de valeurs* », trata-se de uma citação feita por Meschonnic, de Michel Shapiro, em “Sémiotique de la rime”, *Poétique* n° 20, 1974, p. 508.

sintagmático próprios a um poema, que fazem nele um “trabalho poético” (MESCHONNIC, *ibid.*, p. 271).

A crítica do ritmo subverte a oposição entre a audição, sentido construído no tempo, e a visão, sentido construído no espaço; coloca assim a visão na audição, continuando as categorias uma na outra em sua atividade subjetiva, transsubjetiva, o visual se torna, portanto, inseparável de seu conflito com o oral. A página escrita, impressa, coloca em relevo, assim como toda prática de linguagem, uma teoria da linguagem e uma historicidade do discurso, cuja prática é realizada e a desconhece. Dessa forma, “o branco tipográfico também tem sua historicidade”<sup>203</sup> (MESCHONNIC *ibid.*, p. 299) e a “pontuação é a inserção mesma do oral no visual”<sup>204</sup> (*ibid.*, p. 300).

O branco tipográfico é considerado, assim, como um silêncio, no entanto, um silêncio que significa, pelo seu contexto de situação, gestos, olhares, entre os sujeitos. Além disso, o silêncio não significa a ausência de linguagem. Sua duração configura-se também como significativa. O silêncio está entre as falas, constitui a significação junto com as falas, não se configura como o seu oposto.

Os brancos tomados nessa perspectiva são necessários ao poema, não apenas como margens, mas como a entrada do branco da página no interior do corpo do texto. Dessa forma, essas entradas do branco marcam uma alternância do desconhecido e do conhecido, do não dito sobre o dito, avanços, recuos, as rimas da linguagem com ela mesma, as intermitências do viver-escrever. O papel da tipografia é assinalar que o poema é um ritmo organizador, que há o primado do ritmo-sentido, não como um “nível”, uma categoria como aquela do nível lexical, do nível sintático, mas como organizador do sentido. As linhas e o brancos mostram que a linguagem e a “não-linguagem” significam uma pela outra, pois o branco não se trata de um espaço inserido no tempo de um texto, mas ele figura como uma parte de sua progressão, como a parte visual do dizer (MESCHONNIC, *ibid.*, 304).

Trata-se, portanto, de reconhecer o que faz um ato de linguagem, o que ele mostra, o que ele esconde, naquilo que diz. A página é compreendida em seu conjunto, pelas relações entre o impresso e o branco, entre a pontuação e os caracteres. Para Claudel, citado por Meschonnic (*ibid.*), as falas formam o silêncio, a relação na página do impresso ao branco

---

<sup>203</sup> Le blanc typographique lui aussi a son historicité.

<sup>204</sup> La ponctuation est l’insertion même de l’oral dans le visuel.

não é puramente material, ela é a imagem do que todo movimento do pensamento, quando ele chegou a se traduzir por um ruído e uma fala, deixa em torno dele de não expresso, mas não inerte, mas não incorpóreo, o silêncio em volta do qual esta voz é originária e do qual ela impregna a seu turno alguma coisa como seu campo magnético. Essa relação entre a fala e o silêncio, entre a escrita e o branco, é a fonte particular da poesia, e é por isso que a *página* é seu domínio próprio, como o livro é antes aquele da prosa<sup>205</sup>. (CLAUDEL<sup>206</sup> *apud* MESCHONNIC *ibid.*, p. 305)

A tipografia figura, então, enquanto subjetiva e intrinsecamente ligada a uma sintaxe. Nesse sentido, Meschonnic (*ibid.*) considera que do ponto de vista da linguagem, e do poema, o aqui-agora figura como sua dupla historicidade, pois esse espaço é uma prosódia e um ritmo antes de ser uma disposição, se fosse ao contrário, disposição, jogo de espaço, figuraria a partir do primado pressuposto do cósmico. Isso significa que para que o poema tenha espaço, é necessário que, de início, ele tenha tempo, o que só a construção como ritmo-sujeito pode lhe dar.

O ritmo, a historicidade da voz, do espaço tipográfico deve, assim, ser analisado na historicidade do discurso. O ritmo não figura, portanto, como separável de uma historicidade da sintaxe, que constitui a historicidade da prosódia e do ritmo. O ritmo é inseparavelmente a sintaxe, o sentido, o valor de um poema, conseqüentemente, é sua forma-sentido, sua historicidade; “ele transforma a escritura, a literatura”, “ele impõe uma percepção nova”<sup>207</sup> (*ibid.*; p. 357). Cada poema possui sua gramática, que se configura como parte constitutiva de seu ritmo, de sua significância.

O significante, para a crítica do ritmo, não é mais entendido como em oposição a um significado, como em linguística, nem como um plano simbólico, podendo ser extralinguístico, como em psicanálise, mas como a organização linguística e translinguística de um sujeito na e pela linguagem, que se caracteriza pela não separação de uma mensagem e de sua estrutura, de um valor e de uma significação.

Como a crítica do ritmo no discurso é uma teoria não métrica, ela permite pensar em uma poética da prosa como organização rítmica, prosódica, integrada a seu modo de significar. Dessa forma, nada pode ser visto como amorfo no discurso, se ele não é concebido

<sup>205</sup> « n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la page est son domaine propre, comme le livre est plutôt celui de la prose »

<sup>206</sup> *La philosophie du livre*, dans *Œuvres en prose*, éd. Pléiade, p. 75

<sup>207</sup> [...] il transforme l'écriture, la littérature [...] il impose une perception nouvelle.

como fragmentado, cessa a polaridade entre o amorfo e o organizado. Toda a linguagem é organizada linguística e ritmicamente. Há diversidade e complexidade nessas organizações.

Para Humboldt, citado por Meschonnic (*ibid.*), o caráter seria o estilo de uma língua, e cada língua teria seu caráter que se revela por suas sonoridades, pelas formas verbais; seria nestas palavras que esse caráter colocaria sua empreitada obscura e profunda. Da mesma forma, para Humboldt, a língua só teria seu lugar próprio nas combinações do discurso, ao passo que a gramática e o léxico não seriam mais do que seu esqueleto sem vida.

Há, dessa forma, um ritmo linguístico próprio a cada língua, o que não significa que a língua possua um ritmo, mas sim suas palavras, suas frases, seus discursos têm um ritmo. A língua seria, por outro lado, um conjunto de condições rítmicas. O ritmo somente tem lugar no discurso e se transforma com eles, na medida em que depende de sua sintagmatização e de sua prosódia. O ritmo não existe como uma essência.

A crítica do ritmo, por não propor uma teoria métrica da poesia, conseqüentemente, não opõe prosa e poesia, pois concebe a poesia como um discurso contínuo a todos os discursos, liberta do binário. Marcel Granet, em *La pensée chinoise*<sup>208</sup>, citado por Meschonnic (*ibid.*), mostrou que o primado do ritmo reduz a diferença entre a prosa e a poesia nos textos antigos, pois mesmo na prosa escrita, o ritmo não é menos essencial que em poesia, já que ele liga o discurso e permite o compreender. Para Granet, o ritmo, na prosa chinesa, possui as mesmas funções que a sintaxe, alhures; além disso, o chinês reservou ao ritmo a preocupação de organizar a expressão do pensamento, na harmonia do cósmico e do social, o grande sistema rítmico de comportamento que constitui o universo, a alternância cíclica da escuridão e da luminosidade, *yin* e *yang*, no qual a posição sexuada é de “natureza rítmica”. Dessa forma, conforme observa o autor supracitado, os aspectos antitéticos da ordem universal, o tao, o yin e o yang evocam sinteticamente, suscitam globalmente a ordem rítmica que prescinde à vida do mundo e à atividade do espírito, o que mostra que o pensamento chinês parece inteiramente comandado pelas ideias unidas de ordem, total e de ritmo.

O que torna a métrica paradoxal é que ela se constitui pela relação com a língua, mas reveste-se de uma ordem não linguística sobre a linguagem. Dessa forma o procedimento da métrica, suas noções fundamentais são objetos da crítica do ritmo, a fim de restituir a técnica aos modos de significar, a fim de renovar a métrica. Para Meschonnic (*ibid.*), se tudo o que modifica um discurso modifica o sentido e os valores, é porque o princípio métrico é insustentável do ponto de vista da teoria do discurso.

---

<sup>208</sup> Albin Michel, 1968; 1º ed. 1934

Enquanto a métrica mede, o ritmo que participa do risco e do desconhecido do discurso não pode ser medido, já que ele é analisado em termos de discursos, e não somente de componentes fônicos. Dessa forma, o caráter convencional da métrica, que a funda, impede-a de tratar a linguagem como arbitrária, ou seja, impede-a de tratá-la como historicidade radical. Para a teoria do ritmo, trata-se de discursos, não de palavras.

O primado do número, na métrica, figura como um primado da ordem originalmente cósmica, depois teológica. Tal fundamento numérico da teoria tradicional do ritmo lançou sobre a métrica o efeito desta prioridade do número, que levou ao esquecimento de tudo, para que ela fosse realizada plenamente. No entanto, o número metro, para utilizar os termos de Meschonnic (*ibid.*), conduz a ignorar os ritmos do discurso, que não se sobrepõem.

O número e a métrica levam à redução do ritmo à escanção acentual, na medida em que fazer intervir a prosódia no ritmo tornaria impossível e sem sentido, contar. Tratar de formas como de números é eliminar delas o sentido. No entanto, conforme pontua Meschonnic (*ibid.*), não se trata de opor as formas a uma ausência de formas, pois o informe é ainda uma forma. Trata-se, contudo, de passar da abstração à historicidade da linguagem, onde a liberdade não se relaciona à escolha, à ausência de contrato, mas à busca de sua própria historicidade.

A oposição entre a métrica e o ritmo estaria no fato de que, de um lado, se contam sílabas e, de outro, se fala de visão de mundo, de um lado há o previsível, de outro, o imprevisível. A métrica postula a predictibilidade, a continuidade, enquanto o ritmo privilegia a ruptura e a diferença. Dessa forma, o ritmo se torna mais que efeito de sentido, ele figura como um sistema de sentido, sistema de subjetividade de um discurso.

Conforme Meschonnic (*ibid.*), a cesura é a passagem da métrica ao ritmo. O verso livre propôs um problema que ainda está posto, aquele da prosa no poema, que vai em uma direção oposta àquela do poema em prosa. A prosa do poema não se trata da prosa dos *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, nem mesmo do prosaísmo, trata-se de colocar a nu o caráter subjetivo do ritmo, da relação entre o ritmo do discurso e do sujeito.

A poesia figura, assim, como o teatro da voz, no sentido de que o subjetivo nela é plural. No entanto, se o espetáculo e o teatro implicam a situação cênica, movimento dos corpos, então a poesia figuraria como um anti-teatro, na medida em que nela a ação, o corpo já se encontram inscritos no texto. Nesse sentido é que o autor (*ibid.*) afirma que o ritmo mais do que a linguagem pode portar o corpo.

Para além da crítica técnica da poesia, da métrica, a crítica do ritmo trabalha por uma antropologia histórica da linguagem. Assim, o ritmo é uma tensão do sujeito e do social

porque ele é uma tensão do sujeito e da linguagem. O ritmo é considerado, nessa perspectiva, enquanto cultural, social, como o indivíduo. Uma crise do ritmo seria uma nova relação entre o indivíduo e a coletividade.

Nas palavras de Meschonnic (*ibid.*), o ritmo é a marcação da subjetividade, seu sistema, a história de um sujeito através de seu discurso. O ritmo é o íntimo, não o privado, ele é o movimento da enunciação, o situado e o situante. Mais que todos os outros significantes ele é um significante para outros significantes. O ritmo manifesta o sujeito como um inacabado, uma função do indivíduo, que só pode ser aí inteiro e fragmentado. Assim, ler significa ascender à subjetividade.

A liberdade do poeta estaria somente, então, em sua historicidade, não em uma liberdade de escolha, mas na imposição da alteridade. Dessa maneira, o sentido do indivíduo é o sentido do plural; é o quadro, pela linguagem e história, de uma teoria do ritmo.

Nas reflexões e discussões feitas por Meschonnic, em *Critique du rythme*, o teórico da linguagem tenta mostrar que toda a teoria da linguagem contém uma noção de antropologia, que toda antropologia, contém uma noção de linguagem; da mesma forma, que toda teoria do ritmo pressupõe uma teoria da linguagem e, portanto, também, uma antropologia. A crítica do ritmo figura como aberta, para o autor, ela não tem conclusão, na medida em que é aberta sobre a historicidade da linguagem, da literatura, da teoria, “porque a teoria, como a poesia, só se faz com o desconhecido”<sup>209</sup> (p. 714).

Os parâmetros de análise que buscam pensar os aspectos prosódicos e acentuais da linguagem, para que se possa observar o ritmo, conforme concebido por Henri Meschonnic, serão discutidos na próxima seção.

### 3.3 Aspectos prosódicos e acentuais da língua francesa e portuguesa

O objetivo dessa seção é pensar em parâmetros e critérios para a observação do ritmo, conforme proposto por Meschonnic, em análises de textos e de obras. Para tanto, busquei auxílio na obra *Le poème*, de Dessons (2011), em que há uma elucidação, bem como uma atualização dos critérios de análise propostos primeiramente em Meschonnic, em *Critique du rythme*, originalmente publicada em 1982. Os parâmetros propostos para análise foram pensados considerando a língua francesa, no entanto, buscarei apresentá-los pensando

---

<sup>209</sup> [...] puisque la théorie, comme la poésie, ne se fait qu’avec l’inconnu.

também em sua consideração em língua portuguesa, já que a proposta deste trabalho é analisar a obra *Memórias inventadas: a Infância* de Manoel de Barros.

De acordo com Dessons (*ibid.*), a acentuação é um elemento fundamental da significação de um poema<sup>210</sup>, o que faz com que lhe atribuir uma função secundária signifique fechar os olhos ao essencial daquilo que faz com que um poema signifique e que signifique diferentemente de outro.

Dessons (*ibid.*) apresenta dois tipos de acentuação: o acento principal e o acento secundário. A acentuação principal é intrínseca ao ritmo da linguagem, seja qual for o tipo de discurso produzido, enquanto o acento secundário está ligado à especificidade do discurso. A acentuação principal está ligada a dois tipos de acento, ao acento sintático (ou de grupo) e ao acento prosódico.

O acento sintático ou de grupo se localiza em francês sobre a última sílaba pronunciada de um grupo sintático, conforme o elucidado no exemplo apresentado pelo autor (*ibid.*, p. 119):

Je nommerai / ton **front** /

J'en ferai / un bûcher / au **sommet** / de tes **sanglots**. /

(Paul Éluard, « Vertueux solitaire », *Le Livre ouvert*, 1940)

A fim de mostrar que esse acento pode cair sobre qualquer elemento do discurso, que estiver ao final do grupo, o autor (*ibid.*) lança mão de outro exemplo em que o pronome sujeito “tu”, habitualmente proclítico, portanto inacentuado, recebe a acentuação devido a estar isolado de seu verbo “erres” por dois outros grupos:

**Tu**, Rose Sélavy, hors de ces bornes **erres**

Dans un printemps en proie aux sueurs de l'amour.

(Robert Desnos, « Printemps », *Sens*, 1944)

Ao aplicar o acento sintático ou de grupo à língua portuguesa, deve-se repensar o lugar sobre o qual recai tal acentuação, pois, geralmente, nesta língua, a acentuação recai sobre a

---

<sup>210</sup> Faz-se relevante destacar aqui que para Dessons, o poema não deve ser necessariamente escrito em verso, pois mesmo que o verso tenha sido historicamente a forma do poema, durante muitos séculos, ele não o é mais desde que a ideia de poesia foi alterada no século XVII, quando houve a versificação da prosa, o que resultou no século XIX nos poemas em prosa.



penúltima sílaba, por vezes, também pode recair sobre a última e antepenúltima sílaba. O exemplo a seguir mostra como ficaria essa acentuação em língua portuguesa:

**Quando** / eu estudava / no colégio /, interno, /

Eu fazia / pecado solitário./ (Manoel de Barros, “Parrrede!”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

Durante a análise da obra de Manoel de Barros, observei que quando há um grupo formado por substantivo e adjetivo, há a presença de dois acentos no mesmo grupo, um principal e outro secundário. Conforme se poderá observar em reflexões propostas no capítulo 4, há situações em que a alteração da ordem desses elementos provoca mudanças significativas de sentido. No entanto, a análise que considera também os aspectos acentuais da língua mostra que há nuances de sentido decorrente especificamente da acentuação de um dos elementos em grupos em que a gramática da língua prevê que se possa utilizar o adjetivo tanto antes quanto depois do substantivo, sem haver mudanças significativas de sentido.

O segundo tipo de acento principal proposto para análise por Dessons (*ibid.*) é o acento prosódico. Tal acento é produzido pela repetição de fonemas consonânticos em ataque, ou seja, em abertura de sílabas. A seguir um exemplo utilizado pelo autor (*ibid.*, p. 119) de Jules Romains:

Les **parfums** ne sont **plus** séparés des relents.

(« Le Théâtre », *La Vie unanime*, 1926)

A repetição da consoante [p] em ataque de sílaba acentua a sílaba da qual ela faz parte, seja qual for seu lugar na palavra; ao passo que uma consoante que não abre uma sílaba não produz acentuação, mesmo que ela seja repetida em outros lugares no verso, como é o caso do excerto abaixo apresentado por Dessons (*ibid.*):

Avec **le** feu du poêle et **le** tic-tac de l'**heure**.

Segundo o autor, a repetição da consoante [l] é responsável pela acentuação do artigo “le”, duas vezes, e da palavra monossilábica “l’heure” [lœr], mas não acentua a palavra “poêle” porque ela fecha a sílaba dessa palavra monossilábica [pwal].

Há também acento, segundo Dessons (*ibid.*), em ataque de grupo. Ou seja, toda a sílaba aberta por uma consoante no início de um grupo deve ser acentuada. Considera-se início de grupo a abertura absoluta (no início do texto) e aquela que segue uma pausa forte materializada por uma pontuação (alínea, ponto, vírgula, etc.). É o caso de *plus*, no exemplo que segue:

Et, **plus** loin que la ville et que l’humanité.

A sílaba *Et*, vocálica, no entanto, não recebe acento de ataque, mesmo que a palavra abra a o verso.

Em língua portuguesa, pode-se verificar a ocorrência de tal acento a partir de um excerto da obra que analiso neste trabalho, as sílabas que possuem consoantes no ataque, [m] e [t], se repetem, por isso são acentuadas. Já a primeira sílaba “Quan” recebe acentuação devido ao fato de estar em posição de ataque no início do grupo:

**Quando** a Vó **me** recebeu **nas** férias, ela **me** apresentou aos **amigos**: Este é **meu neto**.  
(Manoel de Barros, “Cabeludinho”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

O acento sintático ou de grupo, tratado em outros termos, encontra amparo na discussão sobre acentuação em estudos de fonética e fonologia. Em bibliografias pesquisadas que tratam da fonética e da fonologia da língua portuguesa, como Cagliari (2007) e Bisol (1999), encontram-se discussões que envolvem esse acento, em torno de questões de ritmo da língua portuguesa, pés, no primeiro, e de palavra fonológica, no segundo. A proposta de Meschonnic e Dessons é de pensar esse acento como motivado por critérios sintáticos, e não mais tão somente sonoros, conforme o fazem os estudos da fonética e fonologia. Ademais, tais autores propõem trazer, de forma inovadora, tal discussão para pensar a construção de sentidos em textos e obras.

A discussão sobre o acento prosódico também figura como inovadora na proposta de Meschonnic e Dessons. Tal acento nasce da discussão sobre a paranomásia que é definida por Fontanier<sup>211</sup> (*apud* Dessons *ibid.*, p. 52) da seguinte maneira: “a paranomásia [...] reúne na mesma frase palavras cujo som é aproximadamente o mesmo, mas o sentido é absolutamente

---

<sup>211</sup> *Les Figures du discours* 1827.

outro”<sup>212</sup>. Para Jakobson (*apud ibid.*, p. 53), “a similitude fonológica é sentida como um parentesco semântico”<sup>213</sup>. Em Dessons (*ibid.*), este princípio seria

um funcionamento contínuo do discurso, pelo qual toda sequência de palavras é suscetível de entrar em composição semântica com outras, sem que o critério da proximidade seja necessariamente determinante; a pertinência da aproximação de palavras repousa sobre a análise do discurso plena.<sup>214</sup>

Conforme já explicitado anteriormente, o acento secundário está relacionado à especificidade do discurso, mais especificamente à acentuação tipográfica, que pode ser representada pela alínea, pelo branco e pelos caracteres tipográficos.

De acordo com Dessons (2011, p. 120), a ação acentuante da alínea manifesta-se quando se produz após uma palavra não situada em fim de grupo, portanto sintaticamente não acentuada. Assim, no exemplo que segue, as palavras sintaticamente não acentuadas “vous, cette, un, ce, suis, sont” se encontram acentuadas pela alínea:

[...] et même quand vous étiez vivante et que je **vous**  
 Possédais entre mes bras en **cette**  
 Étreinte qui tarit l’**espoir**,  
 Qui sait si elle était autre chose **qu’un**  
 Commencement et apprentissage de **ce**  
 Besoin sans fond et sans espoir à quoi je **suis**  
 Prédestiné, pur et sans contrepartie ?  
 (Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, IV<sup>e</sup> journée, scène 8, 1924)

É o que acontece também na passagem abaixo que consta na obra analisada neste trabalho, em que a acentuação recai sobre a penúltima sílaba de “minha”, pronome que não recebe acento sintático:

---

<sup>212</sup> La paranomase [...] réunit dans le même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais le sens tout à fait différent

<sup>213</sup> La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique.

<sup>214</sup> [...] un fonctionnement continu du discours, par lequel toute séquence de mots est susceptible d’entrer en composition sémantique avec d’autres, sans que le critère de proximité soit particulièrement déterminant ; la pertinence du rapprochement des mots repose sur l’analyse du discours en son entier.

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de **minha**  
avó, eu obrei.

(Manoel de Barros, “Obrar”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

O espaçamento ou espaço tipográfico, denominado por Dessons (*ibid.*), branco, produz um efeito de disjunção, que acentua, em francês, a última sílaba da palavra, localizada, dessa forma, em fim de grupo. Em português, tal situação produziria um acento mais provavelmente na penúltima sílaba, podendo também se localizar na antepenúltima ou na última sílaba. Considerando que tal acentuação não ocorreu nas análises dos poemas da obra aqui abordada, será apresentada apenas a exemplificação utilizada por Dessons (*ibid.* p. 120):

Nul comme si l’effraction comme **si**            le nuage  
Le déro**baient**            dispar**u**            imminent.

(Jacques Dupin, « L’onglée », *L’Embrasure*, 1971)

Ao produzir um fim de grupo, gera-se também uma acentuação no início da palavra seguinte, quando ela inicia por uma consoante, ou seja, quando se tem uma sílaba de ataque iniciada por uma consoante:

Nul comme si l’effraction comme si            **le** nuage  
Le dérobaient            **disparu**            imminent.

(Jacques Dupin, « L’onglée », *L’Embrasure*, 1971)

Finalmente, utiliza-se um caractere tipográfico momentâneo, diferente daquele utilizado no corpo do texto para marcar um procedimento que corresponde a um reforço enunciativo de uma palavra ou de uma sequência de palavras (*ibid.*). Este é o caso dos exemplos que seguem:

Entre *ton* plus grand bien et *leur* moindre mal rougeoie la poésie.

(René Char, « Rougeurs des matinaux », *Les Matinaux*, 1949)

[...] la **MORT** gît  
comme le dernier sursaut  
d’une connaissance pleine de transes

mais ARRÊTÉE.

(Antonin Artaud, *L'Art et la Mort*, 1929)

O ataque acentual do grupo produz a acentuação da sílaba que precede, como no caso de um fim de grupo. A acentuação de “MORT” e de “ARRÊTÉE” implicam a acentuação de “la” e de “mais”, produzindo um contra-acento.

Na obra analisada, também há casos em que há acento tipográfico, como se pode verificar nos exemplos que seguem:

[...] Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser poesia é muito bom!

(Manoel de Barros, “O lavador de pedra”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

[...] Ai morena, não me escreve / que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro.

(Manoel de Barros, “Cabeludinho”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

Apresentada a noção de voz que perpassa este trabalho, em um primeiro momento através do cotejo com outras noções que foram apresentadas por diferentes autores, em diferentes perspectivas teóricas, em diferentes áreas, buscando refletir sobre as implicações dos diferentes pontos de vista para pensar a linguagem, a produção de sentido, o sujeito, a sociedade, a cultura e a voz; e em um segundo momento definindo-a mais precisamente em sua relação estreita com a problemática de uma antropologia histórica da linguagem e da oralidade; foram discutidos neste capítulo que se finda os aspectos prosódicos e acentuais da linguagem. Os aspectos prosódicos e acentuais, conforme os concebo neste trabalho, derivam da noção de ritmo proposta por Benveniste na reconstrução semântica do termo, que posteriormente foi atualizado e trazido para a ordem do dia por Meschonnic. A última seção buscou pontuar, assim, quais são os critérios que guiarão a análise da obra *Memórias inventadas: a Infância* de Manoel de Barros que será apresentada, a seguir, no IV e último capítulo.

#### 4. ANÁLISE DA VOZ DA OBRA *MEMÓRIAS INVENTADAS: A INFÂNCIA DE MANOEL DE BARROS*

*1) la dichotomie forme sens / a ici encore moins de sens que partout ailleurs. / 2) le « sens » en poésie est intérieur à la « forme ».*  
(Benveniste, 2011, p. 16)

O IV e último capítulo busca apresentar uma análise de uma obra literária e escrita, *Memórias inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros. Tal análise se sustenta a partir de uma concepção de linguagem e de voz que as considere enquanto uma antropologia histórica. Segundo tal concepção, conforme pôde ser verificado no capítulo I e II deste trabalho de tese, a obra é considerada uma unidade, que produz um sistema de discurso. Os valores desse sistema são, portanto, concebidos como valores próprios somente desse discurso. Nesse sentido, busco fazer uma análise que pense o discurso por ele mesmo, o contínuo do discurso, aquilo que Meschonnic chamou de “semântico sem semiótico”, na medida em que a obra produz uma relação única, singular, irrepetível entre o semântico e o semiótico. Não se nega, pois, a existência de unidades, mas essas são consideradas na perspectiva de uma imbricação mútua com o discurso. Assim, um sistema de discurso produz sua própria sintagmática e sua própria paradigmática.

Analisar a voz de uma obra significa, dessa forma, levar em consideração tudo aquilo que se relaciona com os aspectos prosódicos e acentuais, conforme os concebo aqui. Tal noção de acento e prosódia, como proposto no capítulo III, se relaciona à noção de ritmo apresentada por Benveniste e Meschonnic. Analisar a voz de uma obra significa, portanto, considerar o ritmo, as rimas, os ecos prosódicos, concebendo essa obra enquanto um sistema de valores que trabalha a sua semântica própria. Tal sistema de valores se ancora em todos os níveis da linguagem, o acentual, o prosódico, o lexical, o sintático, que juntos constituem um paradigma e um sintagma.

Analisar a voz de uma obra nos coloca diante de uma atividade de escuta da enunciação. Essa atividade de escuta da enunciação nos mostra que há outras formas de leitura que não somente aquela que considera a sintagmática de um texto. Perceber-se-á, durante a realização das análises que embora a leitura linear, sintagmática, não seja de forma alguma excluída, também há uma relação que chamo aqui, com Meschonnic, de paradigmática, que faz parte da organização da significância da obra. Considero, então, que a obra estabelece múltiplas relações de sentido. A consequência disso é que a construção da significância se dá de forma transversal, na medida em que não divide a língua em níveis de análise.

Por fim, é importante destacar também na análise proposta que ao buscar a significância de um sistema de discurso particular, de um determinado texto, de uma determinada obra, não se fecha o olhar partindo de categorias pré-construídas, ou de busca de informações contextuais, extralinguísticas. Assim, o analista pode se deixar interrogar pelo texto, o que o leva a perceber novas relações, novos sentidos, novas organizações que são produzidas por um determinado sistema de discurso.

Tal concepção de linguagem e de voz nos leva a uma resignificação também do processo de leitura, na medida em que tal processo não pode ser mais reduzido a condições datadas, limitadas, isto é, não é possível, de um lado, fechar os sentidos do texto a partir de informações contextuais, extralinguísticas, e, de outro, limitar os sentidos a categorias pré-estabelecidas de análise.

Assim, conforme Meschonnic (1989/2006), não é apenas um “je” que lê, pois ele é ao mesmo tempo o agente e o objeto real da leitura. O objeto gramatical figura, dessa forma, como o meio e a passagem, que sempre lê um hoje, um presente, por isso, para Meschonnic (*ibid.*), só haveria releituras. Tal leitura-discurso tem como unidade o discurso, que não é concebido como o lugar do emprego da língua, mas antes como o lugar por onde a língua brota e nasce.

Apresento, a seguir, os poemas que compõem a obra, com a marcação dos acentos. Para proceder a tal marcação, segui os critérios estabelecidos na última seção do capítulo III. Após a apresentação de cada poema, seguem comentários sobre a análise e consideração de aspectos prosódicos e acentuais, dos ecos prosódicos, das correspondências, das rimas, de cada texto. No entanto, faz-se relevante atentar para o fato de que tal comentário não tem por objetivo esgotar as relações que podem ser estabelecidas nos textos e na obra. Tais comentários são frutos de uma leitura dos poemas.

## Manoel por Manoel

1 Eu tenho um **ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino**  
 2 **peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que**  
 3 **não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu**  
 4 **deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez**  
 5 **de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata**  
 6 **era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de**  
 7 **gafanhoto.**  
 8 **Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem**  
 9 **comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.**  
 10 **Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um**  
 11 **orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore.**  
 12 **Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das**  
 13 **coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda**  
 14 **a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter**  
 15 **sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e**  
 16 **comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e**  
 17 **o rio. Era o menino e as árvores.**

Após a marcação das sílabas acentuadas, seja devido ao acento sintático, seja devido ao acento prosódico, é possível que se faça a leitura buscando “ouvir” esses acentos. A partir dessa “audição”, é possível também perceber como essa voz que vai perpassando o texto, as palavras, cada vogal, cada consoante, vai também contribuindo para organizar essa teia discursiva que trabalha o poema em todos os seus níveis, acentual, prosódico, sintático, morfológico. Além disso, um outro olhar é despertado diante do texto, um olhar que é levado por essa voz a buscar novas relações de significância que se estabelecem a partir do destaque de algumas palavras, expressões, morfemas, e de relações novas que se estabelecem a partir de repetições que vão ocorrendo e estabelecendo novas correspondências entre as palavras, devido a uma ligação que se funda na recorrência e conseqüente acentuação de um morfema, de uma estrutura sintática, de uma vogal, de uma consoante.

É o que acontece no poema “**Manoel por Manoel**”. Já no seu título pode-se observar a acentuação de “**Manoel**” e “**Manoel**” que aponta para uma ressonância entre os dois elementos, para uma correspondência entre eles, que faz com que o valor de um construa e constitua o valor do outro. Nesse caso o “**Manoel**” que é descrito está presente no “**Manoel**” que descreve, e vice-versa. O sujeito e o objeto não podem ser dissociados, eles são constitutivos, se determinam mutuamente.

Em língua portuguesa, por vezes, o fato de posicionar o adjetivo antes ou depois de substantivo pode alterar radicalmente o sentido. Em outros casos, a gramática da língua prevê



que se utilize o adjetivo antes ou depois do substantivo, sem alterações significativas de sentido. No entanto, cabe destacar, aqui, que a análise que desenvolvi mostrou que nesses casos em que se pode posicionar o adjetivo antes ou depois do substantivo sem haver alterações significativas, a escolha dessa ordem pode trazer nuances de sentido. Quando há um sintagma composto por adjetivo e substantivo, há a presença de um acento principal e de um acento secundário, isso significa que se posicionarmos o adjetivo antes do substantivo, é o substantivo que carregará o acento principal, se posicionarmos o adjetivo depois do substantivo, é o adjetivo que carregará tal acento. É o que acontece na primeira linha do texto, em que se tem o sintagma “um **ermo enorme**” em que “**ermo**” recebe o acento secundário, e “**enorme**”, o acento principal. Nesse caso, o destaque, o relevo é dado à “enorme” e não a “ermo”, o que aconteceria de forma inversa se tivéssemos a construção “um enorme ermo”. Ainda na linha 1, percebe-se a recorrência da sílaba de ataque que se inicia com [m] compondo “**motivo**”, “**ermo**” e “**menino**”, estabelecendo uma correspondência entre tais vocábulos, em que o motivo é constitutivo de ermo, e ermo de motivo. Dessa forma, o valor de “menino” se constitui a partir dessa relação com “ermo”, sugerindo que esse menino é solitário, sozinho.

Em seguida, tem-se a acentuação do “**não**”, que também constitui o valor em menino, através da recorrência da sílaba iniciada por [n] que acaba por negar a inclusão do valor de “peralta” no próprio vocábulo “**menino**”. Também salta aos olhos a acentuação de “**não**”, que aparece como uma partícula em destaque na repetição e reiteração daquilo que “**não**” foi, “**não** fui um **menino peralta**”, “o **que** **faço** agora é o **que** **não** pude **fazer** na **infância**”.

A recorrência de acentuação em “**Que**”, nas linhas 5 e 6, garante com maior intensidade a sua ligação e subordinação ao verbo “fingir”, destacando o que vem a seguir, em especial, em decorrência de ter sido utilizado um ponto antes de sua ocorrência, e não uma vírgula. É o que acontece também com “**De**”, na linha 8. Sua acentuação decorre de suceder um ponto final, assim, seu destaque não apenas aponta para a sua subordinação ao verbo “**Cresci**”, como dá destaque ao complemento que carrega.

Na linha 9, o “mais” compõe “**comunhão**”, através da recorrência da sílaba que tem em seu ataque o [m], assim como “com” e “coisas” que lhes sucede, através da recorrência da sílaba com ataque em [k]. Tais relações mais do que acrescentar informações, constituem a significância, o valor de **comunhão**, que é específico dessa obra, desse sistema de discurso. O acento estabelecido pela recorrência da preposição “**de**”, nas linhas 10 e 11, de um lado afirma o laço sintático com “**comunhão**” e, de outro, coloca em destaque o complemento que acompanha. O acento em “**sua(s)**” que liga os elementos “**orvalho**” a “**aranha**”, “**tarde**” a

“garças” e “pássaros” a “árvore” reafirma e intensifica o valor da “comunhão”, entre tais elementos.

Na linha 12, há ressonância entre “raízes” e “visão”, pela recorrência de [z], nas sílabas “zes” e “são”, em que se estabelece a relação de uma visão que brota das raízes e de raízes que fazem brotar essa visão. Ainda na linha 12 e 13, percebe-se o estabelecimento do valor de “comungante” e “coisas”, através da recorrência da sílaba iniciada por [k]. O valor de “me” se torna constitutivo de “ilumina”, através da repetição da sílaba de ataque iniciada por [m], como se não se pudesse dissociar as duas ideias, o “me” assim se torna constitutivo da luz, e a luz do “me”.

Entre as linhas 13 e 14, a sílaba com ataque em [p] erra pelas palavras “paradoxo”, “poesia” e “pudor”, o que as coloca em relação, a poesia é, dessa forma, constituída pelo paradoxo e não tem pudor. O eco prosódico entre “são” em “transusão” e “za” em “natureza” corrobora para a construção da significância de que a natureza contém a transusão e de que a transusão tem uma relação estreita com a natureza. A repetição da sílaba iniciada por [d] em “perdido onde”, estabelece uma relação mais estreita para a constituição do valor desse lugar “onde” como “perdido”, em que a palavra “onde” e “perdido” se determinam mutuamente.

Além da acentuação do título que sugere a constituição mútua daquele que descreve e daquele que é descrito “Manoel por Manoel”, a análise da voz do poema mostra que há também uma natureza que se constitui e se constrói a partir da comunhão, da transusão entre seus elementos. Tal olhar sobre a natureza é o que constitui o sujeito do poema, o “ilumina”, no seu fazer poético.

Escova

I

1 Eu **tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados** na terra escovando  
 2 **osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam**  
 3 **sentados** na terra o **dia** inteiro escovando osso. **Depois aprendi que aqueles homens**  
 4 eram arqueólogos. E **que** eles faziam o **serviço** de escovar ossos por amor. E **que**  
 5 **eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam**  
 6 enterrados por séculos **naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu**  
 7 **havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos.** Eu  
 8 **queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras.**  
 9 Eu já **sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades**  
 10 **remontadas e muitas significâncias remontadas.** Eu **queria então escovar as**

11 **palavras para** escutar o **primeiro** esgar de cada uma. **Para** escutar os **primeiros**  
 12 **sons mesmo que** ainda **bígrafos**. **Comecei** a fazer **isso** sentado em **minha**  
 13 **escrivaninha**. **Passava horas inteiras, dias inteiros** fechado no **quarto, trancado**, a  
 14 **escovar palavras**. **Logo** a **turma** perguntou: o **que** eu fazia o **dia inteiro trancado**  
 15 **naquele quarto?** Eu respondi a **eles**, meio entresonhado, **que** eu estava **escovado**  
 16 **palavras**. Eles acharam que eu não **batia bem**. **Então** eu joguei a escova **fora**.

Ao se buscar uma leitura que observe as relações e os estabelecimentos de valores a partir da relação entre os eixos paradigmático e sintagmático do poema “Escova”, percebe-se, por exemplo, na linha 4, os ecos prosódicos que ecoam em palavras diferentes e que as levam a uma construção de significância através de uma relação constitutiva. Há ressonância entre as sílabas encontradas nas palavras “**serviço**”, “**escovar**” e “**ossos**”, as sílabas que constituem “**serviço**” ecoam em outros vocábulos que o descrevem, “**vi**” em “**escovar**” e “**ço**” em “**ossos**”.

Da mesma forma nas linhas 5 e 6, os ecos vão relacionando as palavras que se correspondem, se chamam entre si, e constituem o seu valor na relação entre elas. É o que acontece com “**ossos**”, que encontra eco em “**civilizações**” e “**séculos**”, e “**vestígios**”, cujos ecos são “**ouvidos**” em “**antigas**”, “**civilizações**”, “**enterrados**”. Dessa forma “**civilizações**” e “**séculos**” constituem a significância de “**ossos**”, sugerindo que eles pertencem a outras civilizações e que datam de séculos. Da mesma forma, os “**vestígios**” pertencem a “**antigas**” “**civilizações**” e estão “**enterrados**”.

Na linha 6, há uma mudança de valor da palavra “**escovar**”, devido à relação que estabelece com “**palavra**”. Tal relação se estreita, através da reiteração da sílaba com o ataque em [v] do verbo “**escovar**”, que se encontra em “**palavras**”. Tal correspondência aponta para a constituição do valor do verbo “**escovar**” e do substantivo “**palavras**”, já que agora se trata de concebê-lo como aquele que escova palavras e de conceber as palavras como passíveis de serem escovadas.

Também na linha 7, a correspondência entre a sílaba de ataque iniciada por [k] em “**conchas**” e “**clamores**” aponta para o estabelecimento de um valor constitutivo entre os dois vocábulos, em que os “**clamores**” são constitutivos de “**conchas**”, e em que os clamores só ganham existência através das “**conchas**”.

Nas linhas 9 e 10, há ressonância entre as sílabas de ataque iniciadas por [p] em “**palavras**”, “**possuem**” e “**corpo**” que enfatiza o fato de que há um corpo nas palavras, onde se encontram “**muitas**” “**oralidades**” “**remontadas**”, em que a reiteração da sílaba de ataque iniciada por [d] aponta para a constituição dos valores entre as duas palavras, pois a

construção da significância mesma da palavra “oralidades” se dá a partir do jogo com “remontadas”. A acentuação do sintagma “**muitas significâncias remontadas**” destaca que outro elemento, além das “muitas oralidades”, está nas palavras, a repetição de “**remontadas**” estabelece uma relação de proximidade, de parentesco semântico e de valor entre “oralidades” e “significâncias”, palavras que são acompanhadas por “remontadas”.

As rimas que se constroem a partir dos acentos nas palavras “**escovar**”, “**escutar**” e “**esgar**”, nas linhas 10 e 11, mostram que o valor de “escovar” aqui se relaciona com o “escutar”, pois a atividade de “escovar” é uma atividade de “escutar” o(s) “esgar”(es). A acentuação no verbo “**passava**” que acompanha “**horas**” “**inteiras**” e “**dias**” **inteiros**” concorre para enfatizar a duração, o período longo, que se passava “**fechado no quarto**”, “**trancado**”. A acentuação sobre as expressões e, em especial, a recorrência da sílaba de ataque iniciada por [d], em “**fechado**”, e por [k] em “**quarto**”, que encontram eco em “**trancado**”, concorrem para a ênfase à ideia do enclausuramento.

Através da atividade de escuta dessa voz que perpassa o poema “Escovar”, é possível que se construa o sentido de que as palavras guardam vestígios de civilizações antigas que podem remontar a outros séculos e que tais vestígios podem ser alcançados através do trabalho de escuta dessas palavras. Assim, o trabalhar as palavras está ligado à atividade de escutar seus ecos, seus vestígios, suas significações.

Obrar

II

- 1 **Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha**
- 2 **avó, eu obrei.**
- 3 **Minha avó não ralhou nem.**
- 4 **Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.**
- 5 **Esse verbo tinha um dom diferente.**
- 6 **Obrar seria o mesmo que cacarar.**
- 7 **Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos**
- 8 **Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio**
- 9 **nas casas.**
- 10 **Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.**
- 11 **Mas ela não ralhou nem.**
- 12 **Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.**
- 13 **E que as obras trazem força e beleza às flores.**
- 14 **Por isso, para ajudar, andei a fazer obra nos canteiros da horta.**
- 15 **Eu só queria dar força às beterrabas e aos tomates.**
- 16 **A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma**

- 17 **coisa desprezível.**  
 18 Eu **tinha vontade de rir porque a vó contrariava os**  
 19 **ensinos do pai.**  
 20 **Minha avó, ela era transgressora.**  
 21 **No propósito ela me disse que até as mariposas gostavam**  
 22 **de roçar nas obras verdes.**  
 23 **Entendi que obras verdes** seriam **aquelas feitas no dia.**  
 24 **Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas**  
 25 **desprezíveis**  
 26 E **nem os seres desprezados.**

No poema “Obrar”, percebe-se através da marcação da acentuação em “**não**” e “**nem**”, no terceiro verso e no décimo primeiro, e conseqüentemente da relação estabelecida pela repetição da sílaba que se inicia pela consoante de ataque [n] uma ênfase à negação. Além disso, a rima estabelecida entre “**obrei**” e “**nem**”, no verso 2 e 3, concorre para a reafirmação do sentido de que tal negação se refere a não ralar a ação de obrar. Tal negação tem um destaque importante no poema e contribui para enfatizar a caracterização de “transgressora” dada à vó. No verso 5, a acentuação e o eco prosódico da sílaba que se inicia com o ataque [d] em “**dom**” “**diferente**” concorre para a construção da significância de que esse “dom” se constitui pelo “diferente”, só é “dom” porque é “diferente”, especial.

A rima que se estabelece entre “obrar” e “cacarar”, na linha 6, concorre para a reafirmação da aproximação semântica dos dois verbos e para a busca da construção de sua significância através de uma relação de valor entre eles. É na relação entre os dois verbos que se estabelecem os valores de um e de outro. Nos versos 8 e 9, a reiteração do acento prosódico nas preposições “**nas** folhas”, “**nos** postes”, “**nas** pedras”, e em “**nas** casas”, cuja acentuação deriva não apenas do acento prosódico, mas também da alínea de final de verso e da posição da sílaba em ataque de grupo, concorre não apenas para enfatizar onde “os passarinhos” “cacaram”, a diversidade e a quantidade de lugares, mas também exerce uma função sintática de separação dos grupos sintáticos, ou seja, o acento exerce aí o papel da pontuação.

No verso 3, há uma relação de correspondência entre “Obrar” e “obra”, pela repetição da primeira sílaba e, em especial, pelo eco prosódico que se constrói a partir da sílaba final que recebe acentuação nos dois vocábulos “**brar**” e “**bra**”. Essa relação que é sugerida no verso 3 é retomada de forma explícita no verso 9, quando tem-se que a avó disse que “**as obras trazem força e beleza às flores**”. Interessa também observar que o valor de “obras” aqui se constrói em relação à “beleza”, pelo eco prosódico estabelecido entre as sílabas com ataque em [b], “**bras**” e “**be**”, e o valor de “força” e “flores”, através do eco prosódico da sílaba com ataque em [f], em “**for**” e “**flo**”.

No verso 23, há correspondência entre “verdes” e “dia” pela recorrência do acento prosódico “des” e “di”, estabelecendo uma relação de valor entre os dois vocábulos, em que o “verde” sugere um valor referente a algo que acontece no “dia” e em que “dia” aí toma o sentido de “verde”, “novo”. A correspondência que se estabelece entre “desprezar”, “desprezíveis” e “desprezados”, através da recorrência de sílabas acentuadas “des”, “pre”, e depois o eco entre as sílabas “zar”, “zi”, “za”, e entre “dos” de “desprezados” e “des” de “desprezar” e “desprezíveis”, leva a negação do “desprezar” aos outros dois vocábulos, pois se não se pode “desprezar”, não há ou não deveria haver, portanto, o “desprezível”, os “desprezados”.

Ao ouvir a voz do poema “Obrar” pode-se perceber uma alteração do valor do verbo que lhe dá título conforme se pode verificar nas rimas e nos ecos com os quais ele vai estabelecendo correspondência no texto: “cacarar”, “obra”, “obras” e “beleza”. Dessa forma, ao final da análise, é possível que se atribua outro valor ao título do poema.

Desobjeto

III

1 O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava  
 2 próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada.  
 3 Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um  
 4 caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um  
 5 pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que  
 6 um pente tem organismo.  
 7 O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa  
 8 fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram  
 9 lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito  
 10 naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava  
 11 encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O  
 12 menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o  
 13 pente naquele estado terminal. O menino deu para imaginar que o pente, naquele  
 14 estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu  
 15 acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

No poema “Desobjeto”, o eco prosódico das sílabas acentuadas “tal” em quintal e “te” em “pente” cria uma relação de valor estabelecida entre os dois vocábulos, tal valor aponta para uma relação em que o pente estaria “incluído” no quintal, e o quintal seria o lugar do pente. É o que se confirma mais adiante quando se diz que o pente “já se havia incluído no

chão que nem uma pedra um caramujo um sapo”. A repetição ainda da sílaba “**ta**”, em “Dentada”, e depois “**tan**” e “**to**”, em “tanto”, apontam para a relação semântica entre os dois vocábulos, em que o dentada constitui-se através do valor de “tanto”, ou seja, de intensidade.

Nas linhas 4 e 5, a correspondência entre as sílabas “**do**” de comido e “**den**” em dentes também aponta para uma constituição do valor aqui em especial do “comido”, pois tal ação ganha um valor bastante específico ao ser associada a “dentes”. Ainda na linha 5, tem-se o eco prosódico entre “**rei**” em “areia” e “**ram**” em “roeram”, que estabelecem uma relação de valor entre os dois elementos, trata-se de uma areia que corrói e de um roer que degrada.

É interessante notar como essa relação que se estabelece de uma forma não linear e que constitui valores no poema vai se estabelecendo também na linha 7, quando se percebe um entrelaçamento entre os vocábulos “**fato**”, “**pente**”, “**estava**” e “**costela**”, que se estabelece a partir da prosódia pela reiteração da sílaba que começa em ataque com o [t]. Tal relação também se estabelece entre “mijavam” e “desobjeto”, devido ao eco prosódico que se constitui entre “**ja**” e “**je**”, em que o valor de “desobjeto” constitui-se na relação com “mijavam”, pois um dos motivos de o pente ter se tornado um “desobjeto” foi tal ação dos bichos.

Tal descaracterização do objeto parece ser sintetizada no valor que “pente” adquire na linha 10, ao constituir-se na relação que se apresenta pelo eco prosódico a partir da sílaba com ataque em [p] que se “ouve” nos vocábulos que o seguem: “**pente**”, “**perdera**” e “**personalidade**”. É estabelecida também uma relação de valor entre algumas palavras utilizadas para descrever o “menino”, linha 11, em que a sílaba de ataque iniciada por [k] aparece em “**esquerdo**” e “**cacoete**” e a sílaba de ataque iniciada por [t] aparece em “**cacoete**” e “**poeta**”. Tais palavras se correspondem e constroem um valor da palavra “poeta” que se estabelece em relação estreita com “cacoete” e “esquerdo”.

Da mesma forma, as relações estabelecidas pela recorrência da sílaba com ataque em [t], nas linhas 12 e 13, constroem o valor de “pente” em sua relação com “estado **terminal**”. Na linha 13, o valor de “**menino**” se constitui a partir de uma relação intrínseca com “**imaginar**”, na medida em que há um estabelecimento de parentesco semântico de sílabas que se iniciam com [m] e [n]. A ocorrência de “pente” também na linha 13 estabelece seu valor pela relação com “estado” “**natureza**” e “**lagarto**” que se estabelece a partir da recorrência das sílabas que iniciam com ataque em [t].

Através da observação dos aspectos prosódicos e acentuais que perpassam a voz do poema “**Desobjeto**”, é possível construir a significância de “desobjeto” a partir da correspondência com “estado”, “**natureza**”, “**quintal**”, “**lagarto**”, o que sugere a constituição

de seu valor como um objeto em estado de natureza, que foi incluído no quintal, assim como o lagarto, através de ações da natureza como a ação de bichos que “mijavam” nele e do chão que teria “comido” seus dentes.

Parrrede!

IV

- 1 **Quando** eu estudava no colégio, interno,
- 2 Eu fazia **pecado solitário**.
- 3 Um **padre** me **pegou** fazendo.
- 4 - **Corumbá**, no parrrede!
- 5 **Meu castigo** era **ficar em pé defronte** a **uma parede e**
- 6 **decorar 50 linhas de** um livro.
- 7 O **padre me deu para decorar** o **Sermão da Sexagésima**
- 8 **de Vieira**.
- 9 - **Decorrrar 50 linhas**, o **padre repetiu**.
- 10 O **que eu lera** por **antes** naquele colégio eram romances
- 11 **de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio**.
- 12 Ao ler e **decorar 50 linhas da Sexagésima** fiquei
- 13 **embevecido**.
- 14 E **li** o **Sermão inteiro**.
- 15 **Meu Deus**, agora eu **precisava fazer mais pecado solitário!**
- 16 E **fiz** de **montão**.
- 17 - **Corumbá**, no parrrede!
- 18 Era a **glória**.
- 19 Eu ia **fascinado pra parede**.
- 20 **Desta vez** o **padre me deu** o **Sermão do Mandato**.
- 21 **Decorei e li** o **livro alcandorado**.
- 22 Aprendi a **gostar do equilíbrio sonoro das frases**.
- 23 **Gostar quase até do cheiro das letras**.
- 24 **Fiquei fraco de tanto cometer** **pecado solitário**.
- 25 **Ficar** no parrrede era uma **glória**.
- 26 **Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom**.
- 27 A esse **tempo também** eu **aprendi** a **escutar o silêncio**
- 28 **das paredes**.

Nos dois primeiros versos do poema “Parrrede”, tem-se uma aproximação semântica sugerida pela relação estabelecida através dos ecos prosódicos entre “estudava”, “interno” e “solitário”. O “solitário” não só caracteriza “pecado” no poema, mas também estabelece uma relação de constituição do valor de “interno”, que juntos constroem o valor de “estudava”.

A alínea ao final do verso 5, seguindo a conjunção “e”, acentua tal conjunção, que geralmente não recebe acentuação, com o objetivo de enfatizar a sua ideia de adição e coloca



em destaque o que vem a seguir, que é a segunda parte do castigo “decorar 50 linhas de um livro”. No verso 10, há também uma alínea, logo após a palavra “romances”. Tal alínea a destaca, na medida em que se tivéssemos no mesmo verso “romances de aventura”, o acento principal se daria sobre a palavra aventura, e não romances, como ocorreu. Além disso, “romances” aparece topicalizado também pelo fato de que todas as informações adicionais sobre ele foram apresentadas no verso seguinte.

Ainda no verso 10, percebe-se uma correspondência entre “**lera**” e “**colégio**”, através do eco prosódico estabelecido pela recorrência da sílaba que se inicia por [l]. Tal correspondência aponta para o valor de ler que se constrói em relação ao colégio, ao mesmo tempo em que o colégio também possui seu valor composto pelo ler. A repetição da sílaba que se inicia por [r] em “**lera**” e “**eram**” também enfatiza e corrobora o valor de pretérito que carregam os dois verbos. A reiteração da sílaba que se inicia pela consoante [t] em “**aventura**”, “**traduzido**” e “**tédio**” também constrói um campo semântico que conduz à construção do valor de tais vocábulos.

No verso 21, há constituição dos valores de “**decorei**” e “**alcandorado**” em relação, ou seja, a ação de “decorar” se dá de forma alcandorada, e o estar “alcandorado” decorre especificamente da ação de decorar. Da mesma forma há correspondência entre “li” e “livro”, pela reiteração da sílaba “li”. Estabelecem também relação as palavras “**gostar**” e “**letras**” pelo eco prosódico entre as sílabas “**tar**” e “**tras**”.

Estabelece-se também o valor de “**glória**”, no verso 25, a partir do eco prosódico que emana da utilização da sílaba que também é iniciada com a consoante de ataque [r] em “**parrrede**”<sup>215</sup>, e vice e versa. Isto é, há uma relação de constituição mútua entre os dois termos. Constituem-se mutuamente também na relação que se estabelece pelos ecos prosódicos “**tempo**” e “**escutar**”, na linha 27, ou seja, foi um tempo de escuta, uma escuta que ganhou vida nesse tempo.

A alínea acentua e coloca em destaque “silêncio”, pois em caso de não haver tal mudança de verso, o sintagma “silêncio das paredes” determinaria que o acento principal estaria sobre “paredes”, e não silêncio. No entanto, o trabalho feito no poema destaca “silêncio”, sugerindo que o sujeito do poema aprendera a escutar o silêncio, em geral, para, em seguida, pontuar a sua especificidade que também aparece em destaque, pois se trata de um silêncio “das paredes”.

---

<sup>215</sup> É importante observar aqui que embora haja a ocorrência do “r” forte no texto, em “parrrede”, “decorrar” e “Corrumbá”, trata-se apenas do registro de variedade linguística. Para fins de análise, ele é considerado como um tepe, já que este é seu valor.

Observando o poema a partir da voz que lhe constitui a significância, percebe-se que o título do texto “Parrede!”, ao estabelecer eco prosódico com “glória” figura como o lugar mais mágico da escola, pois era lá que o menino “solitário” “decor[ava]” “alcandorado” os Sermões de Vieira, além disso, este foi um “tempo” de “escutar” o silêncio das paredes.

Ver

V

1 **Nas férias toda tarde** eu **via** a **lesma no quintal**. Era a **mesma lesma**. Eu **via toda**  
 2 **tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal**, e **subir na pedra**. E  
 3 ela me parecia viciada. A **lesma** ficava **pregada na pedra, nua de gosto**. Ela **possuía**  
 4 a **pedra**? Ou **seria possuída**? Eu era **pervertido naquele espetáculo**. E se eu **fosse** um  
 5 *voyeur* no **quintal, sem binóculos**? **Podia ser**. Mas eu **nunca neguei para os meus**  
 6 **pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra**. (Pode ser que eu esteja  
 7 empregando erradamente o verbo **entregar**, em vez de **subir**. Pode ser. Mas no fim  
 8 **não dará na mesma**?) **Nunca escondi aquele meu delírio erótico**. **Nunca escondi de**  
 9 **meus pais aquele gosto supremo de ver**. **Dava a impressão que havia uma troca**  
 10 **voraz entre a lesma e a pedra**. **Confesso, aliás, que eu gostava muito**, a esse tempo,  
 11 **de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão**. **Lagartixas fossem**  
 12 **muito principais** do que as **lesmas nesse ponto**. **Eram esses pequenos seres que**  
 13 **viviam ao gosto do chão que me davam fascínio**. Eu **não via nenhum espetáculo**  
 14 **mais edificante do que pertencer do chão**. **Para mim esses pequenos seres tinham**  
 15 o **privilegio de ouvir as fontes da Terra**.

No poema “Ver”, percebe-se a relação estabelecida a partir da rima entre “mesma” “lesma”, que concorre para colocar em relevo a ideia de que se está a falar da “mesma lesma”. A recorrência de sílabas que se iniciam pela mesma consoante em “toda tarde” e “mesma lesma”, na linha 1 e 2 do poema, também concorrem para a ênfase de uma ideia de repetição do mesmo. A relação entre o “toda” e “tarde” cria um valor de recorrência na própria significância de “tarde”.

O eco prosódico criado pela relação entre as sílabas de ataque iniciadas por [p] em “pregada” e “pedra” reitera os valores de tais vocábulos que são constituídos nesse poema em particular. Ainda reitera tal relação, tal valor, a correspondência no período seguinte entre “possuía” e “pedra”, também pela recorrência da sílaba de ataque iniciada por [p]. Se observarmos a relação entre tal acentuação entre os dois períodos, perceberemos que o eco entre “pregada” e “possuía” concorre para a construção do valor de ambos os vocábulos que

se relaciona à ideia de estabelecimento de comunhão, de entrega, entre a lesma e a pedra. Tal valor é corroborado no texto, ao observarmos o período que se segue: “Ou seria possuída?”.

A repetição da sílaba de ataque iniciada por [p] continua em seguida no período “Eu era **pervertido naquele espetáculo**”, em que “**espetáculo**” se relaciona a “**pervertido**”. O valor que se constitui a partir dessa relação sugere um novo valor para o fato de a lesma estar “pregada na pedra”, possuir e/ou ser possuída pela pedra.

O emprego de “**na mesma**”, na linha 8, estabelece um eco prosódico com as várias ocorrências que há no poema de “**mesma lesma**” e de “**lesma**”. Tal relação, tal construção sugere que dá “**na mesma**” a utilização do verbo “subir” e “entregar” na situação específica construída nesse texto, na medida em que o valor deles se constitui a partir da relação com a ação da lesma.

Há também uma relação que se estabelece a partir da acentuação e da prosódia entre os termos que se correspondem “**esfregar**” e “**barrigas**”, através da reiteração da sílaba iniciada com ataque em [g]. É a partir de tal relação mútua que se constitui o valor de tais palavras. A ocorrência de “**fossem**”, no período seguinte, estabelece ligação entre tal verbo e “**esfregar**”. Pois a comparação que se estabelece no texto entre “fossem muito principais” está ligada a esfregar as barrigas no chão.

A correspondência entre “**esses**” “**seres**” e “**fascínio**” pela recorrência da sílaba com ataque em [s] contribui para a constituição do valor de “**esses seres**” que contém o fascínio em sua própria constituição. Neste ponto da reflexão, vale destacar que em uma leitura linear, que observa somente a sintagmatização, pode-se afirmar que o fascínio figura como uma palavra que acrescenta um sentido, uma informação, aos seres, que seriam, nesse caso, “seres fascinantes”. No entanto, a leitura que estou propondo aqui que considera a relação sintagmática e paradigmática, mostra que para além de “fascínio” figurar como uma palavra que acrescenta sentidos a seres, ela faz parte da constituição mesma do valor de seres.

Essa mesma relação de valor também se estabelece entre “**espetáculo**”, “**edificante**” e “**pertencer**”, pela recorrência dos ecos prosódicos que estabelecem correspondência entre as palavras. Assim o fato de pertencer é um espetáculo edificante, o espetáculo edificante está no pertencimento, o edificante é o espetáculo de pertencer, e o espetáculo é edificante e é pertencer. A ligação entre “**privilégio**” e “**ouvir**” é também estreitada, concebida como constitutiva a partir do eco prosódico que se estabelece pela repetição da sílaba com ataque em [v]. Ouvir assim é por si só um privilégio, o privilégio é o ouvir.

Também se pode observar, nesse poema, as nuances de sentido nos sintagmas “**delírio erótico**”, na linha 8, “**gosto supremo**”, na linha 9, e “**troca voraz**”, nas linhas 9 e 10. Em que

o acento principal recai sobre o segundo elemento, dos sintagmas, “erótico”, “supremo” e “voraz”, que são colocados em destaque no poema.

A análise que proponho da obra de Manoel de Barros aqui neste trabalho, conforme fica evidente, busca pensar em relações que se estabelecem a partir da sintagmática e da paradigmática, para usar os termos de Meschonnic, no texto. Ela busca ainda pensar em uma organização que observe o papel da prosódia e da acentuação em sua relação com o todo do discurso, em sua relação com os níveis morfológico e sintático. Analisando a prosódia e a acentuação dos poemas que compõem a obra de Manoel de Barros, fica evidente que tais aspectos não apenas estabelecem relações paradigmáticas nos textos, mas também sintagmáticas, pois, em muitos casos, conforme se percebe neste poema em particular, os acentos e a prosódia figuram como um organizador sintagmático do discurso. É como se o fio que “amarra” os componentes do discurso, passasse pelo acento e pela prosódia. Apresento a seguir dois exemplos, dentre muitos, de passagens desse texto que deixam bem claro tal papel:

**Nunca escondi aquele meu delírio erótico**

**Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra**

A recorrência do acento prosódico parece ligar os elementos do discurso, constituindo e construindo a sua sintagmatização, juntamente com a sintaxe e a morfologia. Observar o discurso como um conjunto, através de seus aspectos prosódicos, acentuais, sintáticos, morfológicos, leva à constatação de que nada é amorfo na linguagem, de que todos esses níveis constituem, em imbricação mútua, a organização do discurso. Consequentemente, a análise da constituição da significância no discurso não pode negligenciar nenhum dos elementos que concorrem para a sua construção.

Ao observar tais aspectos no poema “Ver”, percebe-se que há um destaque para colocar em relevo o “espetáculo” que constrói seu valor a partir da correspondência com “pervertido” e “edificante” e que está ligado ao fato de a lesma estar “pregada” à “pedra, de possu[ir]” e ser “possuída” pela “pedra”.

## O lavador de pedra

## VI

1 A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13  
 2 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiros e muitos  
 3 andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios, arroz,  
 4 rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem.  
 5 Atrás da Venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô,  
 6 de tardezinha, ia lavar a pedra onde as garças pousavam e cacaravam. Na pedra  
 7 não crescia nem musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no  
 8 nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador  
 9 de Pedra. Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra. A Venda ficou no tempo  
 10 abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora  
 11 faziam atalhos por outras estradas. A Venda por isso ficou no abandono de morrer.  
 12 Pelo arruado só passavam agora os andarilhos. E os andarilhos paravam sempre  
 13 para uma prosa com o meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava para  
 14 ele. Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele  
 15 via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que bicicleta. Via os meninos  
 16 em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que  
 17 jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao  
 18 modo que tivessem comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os  
 19 andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez. Os  
 20 andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser  
 21 poesia é muito bom.

No poema “O lavador de pedras”, o eco prosódico que se estabelece entre “compravam” e “passagem”, na linha 4, pela recorrência da sílaba de ataque em [p], permite observar uma nuance de sentido que não se verifica apenas observando a linearidade sintagmática do texto. Nesse sentido, não se trata apenas de uma compra que era feita pelos boiadeiros quando estavam de passagem, mas de observar a construção do valor a partir da relação entre as duas palavras. Assim, percebe-se que o valor do verbo “compravam” constitui-se na relação com a ideia de passagem, do passageiro, de algo que se esvanece.

Na linha 9, há o eco prosódico que se estabelece na expressão “toda tarde”, pela recorrência das sílabas iniciadas com ataque em [t] e [d], o que corrobora para a reiteração de sentido de repetição de uma ação que acontecia todas as tardes. Essa mesma relação de sentido também com essa expressão ocorre no poema “Ver” já analisado.

O eco prosódico que se estabelece entre “Venda” e “abandonada”, nas linhas 9 e 10, também corrobora para a constituição de valores através da relação entre os dois vocábulos. O valor de “Venda” altera-se aqui em relação à recorrência do termo em outros momentos do texto. Tal relação aparece novamente na linha 11, em que “Venda” estabelece

correspondência prosódica com “abandono”, também pela recorrência da sílaba com ataque em [d].

A recorrência da passagem “**via** os **meninos**” com a marcação de acentuação no verbo “via” e “meninos” aponta para não apenas uma reiteração de uma ação que acontecia diversas vezes, mas também para o fato de que se tratava sempre de uma nova ação. Nessas diversas ocorrências do verbo “via”, inclusive, este estabelece correspondência prosódica com um léxico diferente: “**via**” e “cavalo-de-pau”; “**via**” e “cavalo-de-pau”; “**via**” e “jogavam”. O primeiro “cavalo-de-pau” trata-se daquele “correndo ao modo de bicicleta” e o segundo, “correndo ao modo que montados em ema”.

Nas linhas 17 e 18, os ecos prosódicos decorrentes da repetição da consoante [k] em posição de ataque em “**corriam**”, “**comido**”, “**canela**” e “**cachorro**” concorrem para a construção do valor de “corrido” que se estabelece a partir da relação com o como se tivessem “comido canela de cachorro”. Ou seja, na própria constituição do verbo, já está contida essa forma específica de correr.

O poema apresenta relação de correspondência entre “passarinhos” e “andarilhos”, através da reiteração da sílaba que se inicia por [r], o que permite que seja construído o valor de ambas as palavras, a partir de uma relação mútua. Os passarinhos aqui são aqueles que têm como característica fundante a de vagar, como os andarilhos, já os “andarilhos” têm como característica fundante serem livres, como os passarinhos. Em seguida, ao final do poema, novamente tal relação é reiterada quando “andarilhos” ecoa em “passarinhos”, novamente através da repetição da sílaba com ataque em [r], no entanto, desta vez, também há a presença de “crianças” que acaba por se relacionar a “passarinhos” através do eco prosódico da sílaba iniciada em [s]. Dessa forma, o valor de “passarinhos” se liga tanto ao valor de “andarilhos” aqueles que vagam, quanto de crianças, que têm como característica a inocência. De outro lado, o valor de “crianças” se constitui na relação com a ideia de liberdade, em “passarinho”.

Esse “passarinho” que possui o valor do vagar, em sua relação com “andarilhos”, e de inocência, em sua relação com “crianças” se corresponde, ao final, com “**poesia**”, pela recorrência da sílaba com ataque em [p]. Assim, poesia se constitui na relação com todos esses valores que perpassam o “passarinho”, na relação com a ideia de liberdade, de vagar e de inocência.

Através da observação da voz que perpassa o texto, é possível que se perceba que os ecos prosódicos conduzem à sugestão de que os “andarilhos”, as “crianças” e os “passarinhos”, que possuem seu valor constituído a partir da relação com “**poesia**”, na linha 20, e “poesia”, na linha 21, são a “paisagem” do “lavador de **pedras**”. Tal eco também

concorre para a constituição do valor tanto de “paisagem” quanto de “lavador de pedras”, o que sugere que essa paisagem e o lavador de pedras são constituídos também de poesia, e, por consequência, a poesia nasce dessa paisagem e do lavador de pedras.

Fraseador

VII

1 Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião  
 2 escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já  
 3 decidira o que eu queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem  
 4 doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu  
 5 queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha  
 6 mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão  
 7 mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? Eu não  
 8 queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador  
 9 não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse  
 10 menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai  
 11 continuou meio vago. Mas não botou enxada.

Há correspondência entre “poeta” e “treze”, na primeira linha do texto, pelo eco prosódico construído para repetição da sílaba “ta” e “tre”, com a sílaba de ataque [t], em que se constitui um valor específico na relação entre as duas palavras, em que o poeta ganha vida especificamente aos treze anos, e o “treze” é emblemático por ter dado vida ao “poeta”.

Nesse poema, também há uma passagem emblemática daquilo que já afirmei outrora, que, ao observar o funcionamento dos acentos no texto, percebemos que essa voz que lhe perpassa parece funcionar como responsável também por uma organização sintagmática, em que a repetição de determinados elementos liga as partes do todo. É o que se percebe nessa passagem: “Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que eu queria ser no meu futuro”. Destaquei com cores diferentes apenas as sílabas que possuíam a mesma consoante de ataque e que se repetiram mais de três vezes no período, no entanto, há outras que se repetem duas vezes. O objetivo é mostrar como esse eco prosódico é recorrente no texto e como ele mostra um tipo de ligação que se estabelece pela acentuação e pela prosódia. É muito interessante observar que a sílaba que inicia com ataque em [k] se repete nove vezes nessa passagem.

Entre as linhas 3 e 4, o fenômeno da acentuação na conjunção “nem”, que se repete por três vezes, possui a função de separação de grupos sintáticos, é como se o acento figurasse como um sinal de pontuação, que inexiste no período. Além disso, a acentuação decorrente da

repetição da palavra “doutor”, por três vezes, reforça a negação contundente de não querer “ser doutor”.

A rima que o texto estabelece entre “fraseador” e “doutor” em especial na linha 6, na passagem, “Eu queria **ser fraseador** e não **doutor**”, estabelece uma relação de valor entre os dois vocábulos, sugerindo que “fraseador” também trata-se de uma profissão, que também possui um valor. Por outro lado, também sugere que “doutor” trata-se de uma profissão como outras, como a de “fraseador”. Tal relação é ainda reforçada quando o irmão mais velho pergunta “Mas esse tal fraseador bota mantimento em casa?” e a resposta do sujeito do poema é “Eu não queria ser **doutor**, eu só queria ser **fraseador**”. A resposta à pergunta feita está justamente na sugestão que se estabelece entre as rimas em “doutor” e “fraseador”.

Os ecos prosódicos estabelecidos em torno do “irmão” em “**meu irmão mais** velho perguntou”, nas linhas 6 e 7, e “**Meu irmão** insistiu”, na linha 8, encontram eco na conjunção “**Mas**” que segue tais passagens, o que reitera o sentido construído pelo texto de que a voz discordante vem do irmão mais velho. Tal conjunção é destacada ao final do texto, por constituir-se em sílaba de ataque de grupo, na passagem, “O **pai** continuou meio **vago**. **Mas** não **botou enxada**”. No entanto aqui o “mas” perde esse valor de oposição ao desejo do menino, quando ele é utilizado para mostrar que o pai embora continuasse “meio vago”, não havia botado a enxada. O valor de “mas” passa de oposição ao desejo do menino à oposição à posição do irmão mais velho. O que sugere que, assim, foi possível, então, o nascimento de um poeta.

Ao analisar então a voz do texto, percebe-se que o valor do título “Fraseador” vai se constituindo pela totalidade das relações que ele encontra no decorrer do texto. Nesse caso, em sua relação, mais especificamente, com a palavra “doutor”. A rima entre as duas palavras é tão essencial para a constituição de seus valores, que “poeta” aparece apenas na primeira linha do poema, em seguida, até o final do texto, percebe-se o uso tão somente de “fraseador”.

Cabeludinho

## VIII

- 1 **Quando a Vó me** recebeu nas férias, ela **me** apresentou aos amigos: Este é **meu**
- 2 **neto**. Ele foi estudar no **Rio** e voltou **de** **ateu**. Ela **disse** que eu voltei **de** **ateu**.
- 3 **Aquela preposição deslocada** me fantasiava **de** **ateu**. **Como quem dissesse no**
- 4 **Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço**. Minha avó entendia **de**
- 5 **regências verbais**. Ela falava de **sério**. **Mas todo-mundo riu**. **Porque aquela**
- 6 **preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste**. E fez. E mais: eu



7 acho **que** buscar a **beleza nas** palavras é uma **solenidade de** amor. E **pode** ser  
 8 **instrumento de** **rir. De** outra feita, **no meio da** pelada um **menino** gritou:  
 9 **Disilimina** esse, Cabeludinho. Eu **não** disiliminei **ninguém. Mas** aquele **verbo novo**  
 10 **trouxe** um **perfume de** **poesia à** **nossa quadra. Aprendi** nessas **férias a** **brincar de**  
 11 **palavras** mais **do que** **trabalhar com** **elas. Comecei** a não **gostar de** **palavra**  
 12 **engavetada. Aquela que** não **pode** **mudar de** **lugar. Aprendi** a **gostar mais de**  
 13 **palavras pelo que** **elas entoam do que** **pelo que** **elas informam. Por depois** **ouvi** um  
 14 **vaqueiro a** **cantar com** **saudade: Ai morena, não** **me escreve / que** **eu não sei a** **ler.**  
 15 **Aquele a** **preposto** ao **verbo ler**, ao meu **ouvir**, **ampliava** a **solidão do** **vaqueiro.**

No poema “Cabeludinho”, os ecos prosódicos estabelecidos pela sílaba com ataque em [t], na linha 2, em “**voltou de ateu**” e em “**voltei de ateu**”, estabelecem uma relação de valor entre o verbo “voltar” e a palavra “ateu”, “voltar” significa voltar de modo peculiar, “ateu”, o “ateu”, por sua vez, só ganha seu sentido na relação que estabelece com “voltar”, indicando o modo como o menino voltou.

No entanto, o eco prosódico estabelecido no período que segue, em “**fantasiava de ateu**”, altera o valor de “ateu” já que agora a palavra constrói seu valor em relação com o verbo “fantasiava”; “ateu” agora se trata de uma fantasia, e o valor de “fantasiava” se constitui em sua relação estreita com “ateu”, ou seja, trata-se de uma fantasia que está ligada à forma de ser, de agir, de pensar. A repetição, destacada pela acentuação da preposição “de” em “**voltou de ateu**”, “**voltei de ateu**”, “**fantasiava de ateu**”, “**fantasiado de palhaço**”, corrobora a interpretação de que a preposição “de” associada ao verbo “voltar” possui o valor de “fantasiar”.

Na linha 7, há eco prosódico entre “**beleza**”, “**palavras**” e “**solenidade**”, através da repetição da sílaba com ataque em [l]. Há através de tal relação um estabelecimento de valores desses vocábulos pela sua relação recíproca. As palavras são assim constituídas pela “beleza” e “solenidade”, não se trata, pois, de uma adjetivação, de um acréscimo de sentidos. Nas linhas 9 e 10, o estabelecimento de eco entre “**perfume**” e “**poesia**” também estabelece um valor específico para perfume, que nesse texto assume-se como um perfume que exala poesia, e também de poesia que se trata aqui de uma poesia que traz algo de agradável ao ambiente.

Nas linhas 10 e 11, a rima entre as sílabas finais que são acentuadas dos verbos “**brincar**” e “**trabalhar**” sugere uma relação entre eles. Em que esse “brincar” pode ser entendido como uma nova forma de “trabalhar”, e esse “trabalhar” pode ser renovado a partir do contato, do abrir ao “brincar”.

Em “**verbo novo**”, na linha 9, o acento principal recai sobre “**novo**”, enquanto “**verbo**” carrega o acento secundário. Dessa forma, o destaque é dado ao adjetivo “**novo**” no poema, é ele quem recebe maior relevância na construção da significância desse texto. É pelo fato de ser “**novo**” que o verbo pôde trazer “um perfume de poesia à [...] quadra”. Nesse caso, o fazer poético está ligado à busca do novo, da relação, do sentido, da sugestão que ainda não foi proposta.

Ao observar os elementos destacados no poema e que estabelecem relações a partir de uma análise que considere a voz que o perpassa, pode-se constituir o sentido de que as “**palavras**” se constituem a partir do “**belo**” e do “**solene**”, dessa forma, “**trabalhar**” e “**brincar**” com essas “**palavras**” nos traz um “**perfume**” de “**poesia**”. Assim, a poesia nasce da beleza e da solenidade nas palavras, e as palavras são, portanto, fonte de poesia.

### O apanhador de desperdícios

#### IX

- 1 **Uso a palavra para compor meus silêncios.**
- 2 **Não gosto das palavras**
- 3 **fatigadas de informar.**
- 4 **Dou mais respeito**
- 5 **às que vivem de barriga no chão**
- 6 **tipo água pedra sapo.**
- 7 **Entendo bem o sotaque das águas.**
- 8 **Dou respeito às coisas desimportantes**
- 9 **e aos seres desimportantes.**
- 10 **Prezo insetos mais que aviões.**
- 11 **Prezo a velocidade**
- 12 **das tartarugas mais que a dos mísseis.**
- 13 **Tenho em mim esse atraso de nascença.**
- 14 **Eu fui aparelhado**
- 15 **para gostar de passarinhos.**
- 16 **Tenho abundância de ser feliz por isso.**
- 17 **Meu quintal é maior do que o mundo.**
- 18 **Sou um apanhador de desperdícios:**
- 19 **Amo os restos**
- 20 **como as boas moscas.**
- 21 **Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.**
- 22 **Porque eu não sou da informática:**
- 23 **eu sou da invencionática.**
- 24 **Só uso a palavra para compor meus silêncios.**

Já no primeiro verso do poema “O apanhador de desperdícios”, o eco prosódico estabelece uma relação de valor entre “**palavra**” e “**compor**”, através da repetição da sílaba de ataque que se inicia pela consoante [p]. Dessa forma, a “palavra” é uma palavra que compõe, que constrói, por outro lado, o “compor” é sempre uma atividade que passa pela palavra. Em seguida, há outro eco que se estabelece entre “palavra” e “silêncios”, através da sílaba de ataque em [l], em que há uma relação constitutiva entre “palavra” e “silêncio”, segundo a qual a palavra constitui o silêncio, e o silêncio, a palavra. O valor que se constitui nessa relação de que o silêncio compõe a palavra é corroborado no texto, quando há a afirmação “Não gosto de palavras / fatigadas de informar”, isto é, que simplesmente informam. Nesse sentido, a palavra composta de silêncio é aquela em que há espaço para a sugestão, para a poesia.

No terceiro verso do poema, estabelece-se um eco prosódico entre “**fatigadas**” e “**informar**” através da recorrência da sílaba com ataque em [f]. Nesse sentido, se estabelece um valor específico para tais vocábulos nesse sistema de discurso, em que o “fatigado” constitui-se como o estar fatigado especificamente por dar informações, enquanto o “informar” constrói um valor negativo, na medida em que “informar” se torna algo cansativo.

Nos versos 8 e 9, há a constituição de valor mútuo entre as palavras “respeito” e “desimportantes”, que têm duas ocorrências no texto e que recebem acentuação nas duas vezes. Através dessa relação associativa, estabelece-se que o “desimportante” é respeitado, e que o “respeito” se relaciona com o “desimportante”.

O eco que se estabelece entre “**velocidade**” e “**mísseis**”, nas linhas 11 e 12, pela repetição da sílaba com ataque em [s] concorre para a intensificação do valor de “velocidade”. Essa intensificação criada pelo eco prosódico acaba por estabelecer uma quebra maior quando se lê “Prezo a velocidade / das tartarugas mais que a dos mísseis”. Essa valorização da “velocidade” “dos mísseis” leva a uma transgressão maior na afirmação de prezar mais a “velocidade das tartarugas”.

No verso 13, “Tenho em mim esse **atraso** de nascença”, é estabelecida uma relação de ligação entre “**atraso**” e “**tartarugas**” do verso anterior, em que ao mesmo tempo em que se reitera a lentidão da tartaruga, se estabelece uma relação entre a tartaruga e o sujeito do poema. O eco estabelecido entre “**aparelhado**” e “**passarinhos**”, constitui um valor específico de “aparelhado”, nesse sistema de discurso, que está ligado ao simples, ao singular, àquilo que está ligado à natureza, à liberdade.

A relação estabelecida em “**apanhador de desperdício**”, no verso 18, constitui o valor de “apanhador” que passa a ser aquele que busca especificamente os desperdícios, e o “desperdício” passa a ter um valor de que merece e deve ser buscado, apanhado. O fio

prosódico que passa em “**Amo**” “**como**” e “**moscas**”, nos versos 19 e 20, concorre para que se coloque em relação o sujeito do poema com as moscas, pois ambos dividem o “amor” por “desperdícios”, “restos”.

A rima estabelecida entre “**informática**” e “**invencionática**”, nos versos 22 e 23 do poema, concorre para constituir o valor de “invencionática”, na medida em que tal palavra é aproximada de “informática”, principalmente através do seu sufixo “mática” com “nática”, constituindo-a como produção de conhecimento. Há, no entanto, ao mesmo tempo, um distanciamento, já que não produz informação como a “informática”, mas “invenções”, por isso, trata-se da “invencionática”. Tal invenção se constrói através das “palavras” que são usadas para “compor” os “silêncios”.

Ao pensar nessa voz que perpassa o todo do poema, é possível perceber que o “**apanhador de desperdício**” busca nas “**palavras**” o “**silêncio**”, pois é nessas palavras em que há espaço também para sugestão, mais do que para a informação, que o “apanhador de desperdício” encontra lugar para a invenção, já que ele não é da “informática”, mas da “invencionática”.

Brincadeiras

X

- 1 **No quintal a gente gostava de brincar com palavras**
- 2 **mais do que de bicicleta.**
- 3 **Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.**
- 4 **A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:**
- 5 **O céu tem três letras**
- 6 **O sol tem três letras**
- 7 **O inseto é maior.**
- 8 **O que parecia um despropósito**
- 9 **Para nós não era despropósito.**
- 10 **Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três**
- 11 **Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)**
- 12 **Meu irmão que era estudado falou que lógica que nada**
- 13 **Isso é sofisma. A gente boiou no sofisma.**
- 14 **Ele disse que sofisma é risco n’água. Entendemos tudo.**
- 15 **Depois Cipriano falou:**
- 16 **Mais alto do que eu só Deus e os passarinhos.**
- 17 **A dúvida era saber se Deus também avoava**
- 18 **Ou se Ele está em toda parte como a mãe ensinava.**
- 19 **Cipriano era um índiozinho guató que aparecia no**
- 20 **quintal, nosso amigo. Ele obedecia a desordem.**
- 21 **Nisso apareceu meu avô.**

- 22 Ele estava diferente e até jovial.  
 23 **Contou-nos que tinha trocado o Ocaso dele por duas andorinhas.**  
 24 A **gente ficou admirado daquela troca.**  
 25 **Mas** não chegamos a **ver** as andorinhas.  
 26 Outro **dia** a **gente destampamos** a **cabeça de Cipriano.**  
 27 **Lá dentro só tinha árvore árvore árvore**  
 28 **Nenhuma idéia sequer.**  
 29 **Falaram que ele tinha predominâncias vegetais do que platônicas.**  
 30 Isso era.

No poema “Brincadeiras”, há um trabalho interessante com a linguagem já no primeiro e segundo verso em que há eco prosódico entre “brincar” e “bicicleta”, através da repetição da sílaba com ataque em [k], o que concorre para a construção do valor de brincar relacionando-se à diversão, ao entretenimento, que por sua vez é relacionado também ao “brincar com palavras”. Ou seja, a construção do sentido de “brincar com palavras” se estabelece pela relação com o “brincar” “de bicicleta”. Através do uso do “mais” no segundo verso, se intensifica ainda mais essa diversão, esse entretenimento, que existe no “brincar com palavras” já que “a gente gostava de brincar com palavras / **mais** do que de bicicleta.”

Há também ecos prosódicos que se estabelecem, no primeiro verso entre “gostava” e “palavras”, pela repetição da sílaba com ataque em [v], e no quarto verso entre “brincava” e “palavras”, o que cria uma rede de relações para a constituição do valor mútuo entre “gostava”, “brincava” e “palavras”.

No verso quatro, o “tipo assim” introduz uma exemplificação que além de uma organização sintática a partir de uma estrutura de sujeito e predicado, que vai se repetindo em “O céu tem três letras”, “O sol tem três letras” e “O inseto é maior”, e de uma organização que vai se estabelecendo também pela alínea que separa cada construção; também possui uma organização rítmica, prosódica, que vai passando pelos elementos, através do eco prosódico que se inicia em “**assim**” e passa por “**céu**”, “**sol**” e “**inseto**”, através da sílaba com ataque em [s].

O verbo “**ensinava**” ao final do verso 18, se relaciona pela rima com “**avoava**”, no verso 17, mas também pelos ecos prosódicos com “**saber se**”, ainda no mesmo verso, e a segunda ocorrência da conjunção “**se**” também no verso 18. Tal relação reitera, mas de forma mais explícita, o colocar em questão o ensinamento da mãe, sobre o fato de Deus estar “em toda parte”.

O valor construído por “**obedecia**”, no verso 20, ao encontrar eco em “**desordem**”, ganha uma significância bastante peculiar própria desse sistema de discurso em que a própria

noção de obediência é colocada em xeque, já que a “desordem” passa a ser constitutiva da obediência. Dessa forma, tal vocábulo possui aí um valor que pode ser exatamente o oposto de outro que possa ter alhures. Há também o valor de “avô” que se constitui a partir da relação com “jovial” no poema, nos versos 21 e 22, a partir do eco prosódico que se percebe entre as sílabas com ataque em [v] que se repetem.

Ao reler o título novamente do poema “Brincadeiras”, após a análise do todo do texto, é possível que se observe que seu valor se constitui e se constrói a partir da relação que se estabelece entre os vocábulos “brincava”, “gostava” e “palavra”. Tais “Brincadeiras” estão relacionadas ao colocar em xeque aquilo que foi ensinado, é o que se percebe no eco que se estabelece entre “brincava”, “ensinava” e “saber se”, em que o “saber se”, no texto, questiona aquilo que a mãe ensinava. Em seguida, há eco do “ensinava” com o “obedecia à desordem”, em que se coloca em xeque a noção de obedecer e, conseqüentemente, de como se portar diante do que foi ensinado.

A rã

XI

1 O homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça. O rio Amazonas  
 2 passava ao lado. Mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre  
 3 orgulho de rã. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas.  
 4 Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela. Ora, o que se sabe, pelo  
 5 bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios. Mas aquela rã  
 6 contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio  
 7 fazer leito para passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar  
 8 primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se fez primordial  
 9 tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela.  
 10 Então, a partir desse raciocínio, ela, a rã, tinha mais importância. Sendo que a  
 11 importância de ser uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume  
 12 do ser, mas pela permanência do ser no lugar. Pela primazia. Por esse viés do  
 13 primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante do que o homem.  
 14 Por esse viés é que a rã se acha mais importante do que o rio Amazonas. Por esse  
 15 viés, com certeza, a rã não é uma criatura orgulhosa. Dou federação a ela. Assim  
 16 como dou federação à garça quem teve um homem sentado na beira dela. As  
 17 garças têm primazia.

No poema “A rã”, há algumas relações de valor que se estabelecem a partir da análise dos acentos e da prosódia que perpassam o texto. O verbo saber, na linha 4, “sabe”, estabelece correspondência com a expressão “bom senso”, a seguir, pela repetição da sílaba cujo ataque

se inicia pela consoante [s]. Nessa relação, o verbo saber carrega em sua constituição o valor de bom senso.

Durante todo o texto, os valores de “**rã**” e de “**rio**” também se estabelecem em uma relação mútua, a partir do eco prosódico. Tal relação reitera a ideia de que a “**rã**” se define em relação ao “**rio**”, e o “**rio**” em relação à “**rã**”.

A relação que se estabelece também a partir do eco prosódico entre “**importância**”, na linha 7, e “**primeiro**”, na linha 8, constrói o valor de que ter “**importância**” está estritamente ligado à ideia de “**primeiro**”, e de que ser “**primeiro**” é ter “**importância**”. Tal acento prosódico vai ecoando também em outros vocábulos do texto como “**primordial**”, nas duas ocorrências na linha 8 e na linha 13, e “**primazia**”, nas linhas 9, 12 e 17, que reiteram essa significância durante todo o texto.

Também é interessante destacar que, na linha 10, vai-se construindo a figura da “**rã**” também pela sugestão estabelecida pelo eco prosódico com “**raciocínio**”. Nessa relação constitutiva de valores, a **rã** raciocina. Durante o poema, tal sugestão se confirma ao observar que é a **rã** quem argumenta com o sujeito do poema, é ela quem conta a sua versão da história, para mostrar seu valor em relação ao rio.

A rima que se estabelece nas linhas 11 e 12 do poema entre “**importância**” e “**permanência**”, bem como os ecos prosódicos constroem o valor de “**importância**” em relação à “**permanência**”. Dessa forma, ser importante é ter permanência, é estar há mais tempo num lugar.

Na linha 13, também se observa o eco que perpassa as palavras e as agrupa, em uma relação de construção de valor mútuo em que “**primordial**” ecoa em “**pedra**” e “**importante**”. Nesse sentido, a “**pedra**” é “**primordial**” e “**importante**”. Tais características são constitutivas da significância de “**pedra**”, nesse sistema de discurso particular.

Ao observar a construção do todo do poema, através da análise da voz, percebe-se que há um eco que perpassa as ocorrências de palavras no texto como “**importância**”, “**primeiro**”, “**primordial**”, “**primazia**” e “**permanência**”. Tais ecos revelam um reforço da ideia de que a “**importância**” constitui seu valor a partir da relação com “**primeiro**”, “**primordial**”, “**primazia**” e “**permanência**”. Esse valor configura-se como o principal argumento do “**raciocínio**” da “**rã**” que acaba por questionar o “**sabe[r]**” do “**bom senso**”.

## Caso de amor

## XII

1 Uma estrada é **deserta por dois motivos: por** abandono ou **por desprezo**. Esta que  
 2 eu **ando nela** agora é por abandono. **Chega** que os **espinheiros** a estão abafando **pelas**  
 3 **margens**. Esta estrada **melhora muito de** eu **ir sozinho nela**. Eu **ando por aqui**  
 4 **desde pequeno**. E **sinto** que ela **bota sentido em mim**. Eu acho **que ela manja que**  
 5 eu **fui para** a escola e **estou voltando agora para** revê-la. Ela não **tem indiferença**  
 6 **pelo meu passado**. Eu **sinto mesmo que** ela **me reconhece** agora, **tantos anos depois**.  
 7 Eu **sinto que** ela **melhora de** eu **ir sozinho sobre seu corpo**. **De** **minha parte** eu **achei**  
 8 ela **bem acabadinha**. **Sobre suas pedras agora** raramente um cavalo **passeia**. E  
 9 **quando vem um**, ela o **segura com carinho**. Eu **sinto mesmo hoje que** a estrada é  
 10 **carente de** pessoas e **de bichos**. **Emas** **passavam sempre por** ela **esvoaçantes**.  
 11 **Bando de** caititus a **atravessavam para ver** o **rio do** outro lado. Eu **estou**  
 12 **imaginando que** a estrada **pensa que eu também sou como** ela: **uma coisa bem**  
 13 **esquecida**. **Pode ser**. **Nem cachorro passa mais por nós**. **Mas** eu ensino **para ela**  
 14 **como se deve comportar na solidão**. Eu **falo: deixe** **deixe** meu amor, **tudo** vai  
 15 **acabar**. **Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando** **Carlitos vai**  
 16 **desaparecendo no fim de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor**.

Os ecos prosódicos que se estabelecem em “**deserta**”, “**abandono**” e “**desprezo**”, na linha 1, concorrem para estabelecer, pela repetição da sílaba com ataque em [d], o valor de “**deserta**”, a partir da relação com “**abandono**” e “**desprezo**”, isto é, deserto se estabelece a partir do valor de abandonado e desprezado. O eco que se estabelece na segunda linha entre “**nela**” e “**abandono**”, através da repetição da sílaba com ataque em [n], na segunda linha, constrói o valor da estrada a partir da relação com abandono. Mais adiante, nas linhas 9 e 10, o valor de “**estrada**” se relaciona também com o valor de “**carente**”, ou seja, se constitui a partir da relação com “**carente**”, a partir do eco prosódico entre as sílabas com ataque em [t].

O verbo “**sinto**”, cuja primeira ocorrência aparece na linha 6, vai estabelecendo ecos prosódicos com outros vocábulos no texto, em cada uma de suas ocorrências, pela recorrência da sílaba com ataque em [s]. É o que se observa, na linha 6, entre “**sinto**” e “**reconhece**”; na linha 7, entre “**sinto**” e “**sozinho**”, nas linhas 9 e 10, entre “**sinto**” e “**pessoas**”. Tal correspondência vai estabelecendo uma rede de relações sobre as impressões que o sujeito do poema tem sobre a estrada, que vão ao mesmo tempo constituindo a estrada e o próprio sujeito, em uma relação mútua. Nessa relação se coloca então em evidência que a estrada o reconhece, que ela aprecia que ele vá sozinho por ela e que ela sente falta de pessoas.

A palavra “**acabadinha**”, na linha 8, carrega em si os ecos prosódicos de outras palavras com as quais estabelece uma relação de correspondência, é como se o seu valor se constituísse carregando esses outros valores que constroem a sua significância nesse sistema



de discurso em particular. “Acabadinha” estabelece eco prosódico com “bem”, através da repetição da sílaba de ataque iniciada por [b], e com “minha”, através do eco prosódico com ataque em [ɲ]. “Acabadinha” através dos ecos prosódicos que carrega, carrega também ao mesmo tempo o valor de intensidade trazido por “bem” e de uma impressão pessoal através do valor de “minha”, que compõe a expressão “de minha parte”.

Há um trabalho de correspondência entre “agora” e “raramente”, também na linha 8 do texto, em que o eco prosódico, pela recorrência da sílaba com ataque em [r] que se estabelece entre os dois advérbios concorre para estreitar a relação entre ambos e reiterar o valor de que um cavalo passear é raro, agora, neste momento. O estabelecimento de relação prosódica entre “segura” e “carinho”, na linha 9, pela recorrência da sílaba de ataque em [r] concorre para o estabelecimento de uma relação mútua de construção de valor entre os dois vocábulos. Assim “carinho” passa a ser constitutivo do “segurar”, o “segurar” é, pois, um ato de carinho.

O eco prosódico que se estabelece a partir da repetição de sílabas com ataque em [s] coloca em correspondência e, portanto, constituição mútua de valores o verbo “passavam” e “esvoaçantes”, na linha 10. Em que “esvoaçantes” mais do que acrescentar um sentido ao verbo passar, indicando o modo como se passa, constitui tal verbo, que carrega em si o valor de “esvoaçante”, da mesma forma, “esvoaçante” carrega em si o valor do verbo “passar” de forma constitutiva. Esse mesmo eco relaciona as palavras “ensino” e “solidão” que sugere que se possa ensinar sobre a solidão, que a solidão pode nos ensinar algo.

A repetição de “deixe” “deixe”, na linha 14, e o eco prosódico em “tudo”, pela repetição da sílaba de ataque em [d] sugere que se “deixe” “tudo”, que se abandone tudo. Tal relação encontra eco também em “desaparecendo” que se repete por duas vezes nas linhas 15 e 16, sugerindo que “tudo” vai “desaparecendo”, inclusive “a gente”, que estabelece correspondência através do eco prosódico com ataque de sílaba em [t]. Por fim, o eco que se estabelece entre “desaparecendo” e “estrada”, na linha 16, também sugere que até mesmo a “estrada” desaparece.

Percebe-se ao observar o ritmo, os ecos prosódicos do poema, que constituem a voz, que o “Caso de amor” que lhe dá título se relaciona com uma espécie de fusão, de encontro, de comunhão que se estabelece entre o sujeito do poema e a estrada, pois as impressões que ele vai apresentando sobre a estrada também o constituem, conforme observei acima nos ecos que se estabelecem entre “sinto” e “reconhece”, “sinto” e “sozinho” e “sinto” e “pessoas”. Tal encontro e comunhão também aparecem ao final do poema quando após afirmar que “a

gente vai desaparecendo igual quando Carlitos vai desaparecendo no fim de uma estrada...” o eco entre “**desaparecendo**” e “**estrada**”, sugere que até mesmo a estrada desaparece.

Latas

XIII

1 Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da  
 2 indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer  
 3 de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão  
 4 de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem  
 5 fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as  
 6 latas podem até namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferentes de  
 7 nós as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de  
 8 serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam chegar no estágio  
 9 de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem,  
 10 estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obscuro das moscas. Ainda elas  
 11 precisam de pensar em ter raízes. Para que possam obter estames e pistilos. A fim  
 12 de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. Elas precisam de ser um ensaio  
 13 de árvore a fim de comungar a natureza. O destino das latas pode também ser  
 14 pedra. Elas não de ser cobertas de limo e musgo. As latas precisam ganhar o  
 15 prêmio de dar flores. Elas têm de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei  
 16 que as minhas latas tivessem aptidão para passarinhos. Como os rios têm, como as  
 17 árvores têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de chutadas  
 18 nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e  
 19 até louvável.

Nas três primeiras linhas do poema “Latas”, pode-se perceber que a organização das ideias que são expostas se dá através do uso de “primeiro”, “segundamente” e “finalmente”. No entanto, é importante observar também que a acentuação e os ecos prosódicos que se estabelecem a partir da acentuação e da recorrência da sílaba com ataque em [m] concorrem para fixar uma organização, uma ligação entre tais vocábulos.

A rima estabelecida, nas linhas 3 e 4, entre “**merecerão**” e “**chão**” coloca tais palavras em uma relação de constituição mútua de seus valores, em que “chão” carrega o valor de ser algo valioso, que deve ser merecido, e o sentido de merecer abarca também uma ideia de algo mais simples, como o chão.

Na linha 6, há eco prosódico entre as palavras “**lata**” e “**borboletas**”, pela recorrência da sílaba com ataque em [t]. Tal eco leva à constituição de um valor bastante específico entre tais vocábulos, em que o valor de “lata” se estabelece a partir de “borboletas”, dessa forma, o valor dessa lata se aproxima muito da natureza, de um organismo vivo, enquanto a borboleta é

a natureza que acolhe e transforma a “lata”. Nesse sentido, também há, na linha 7, o estabelecimento de correspondência entre “lata” e “terra”, que também reitera esse valor construído pelo poema da lata se tornando um elemento da natureza, e a natureza, aqui representada por “terra”, acolhendo e transformando a lata.

Da mesma forma, se estabelece um eco prosódico entre “natureza”, na linha 5, e “namorar”, na linha 6, através da recorrência da sílaba com ataque em [n]. A constituição de tais vocábulos acontece a partir da relação de valor entre eles. A “natureza” aí se constitui a partir de um valor de comunhão, de entrega, que carrega “namorar” e, por outro lado, “namorar” carrega o valor de fazer comunhão com a natureza. Inclusive “namorar” estabelece correspondência com “comungar”, através da rima, na linha 13, o que também sugere tal valor.

Na linha 10 do poema, a utilização da expressão “lodo obsceno”, composta por um substantivo e um adjetivo, na ordem em que foi disposta, revela uma nuance de sentido, já que nesse caso a palavra a receber o acento principal e, portanto, destaque é “obsceno”. Tal destaque nos leva a observar que ele estabelece eco prosódico com “suja”, na linha 9, e “oferecer” na linha 12, o que sugere que tais palavras constituem seus valores em relação mútua e constitutiva.

A rima entre “ganhar” e “dar”, nas linhas 14 e 15, sugere uma comunhão entre os dois verbos em que se misturam os dois valores, quando colocados em relação, o ganhar se torna dar, e o dar, ganhar. As rimas que se estabelecem entre “justificável” e “louvável”, nas linhas 18 e 19, também colocam em relação de constituição mútua as duas palavras, em que o valor de “justificável” se estabelece a partir de “louvável” e vice-versa.

Observando as nuances de sentido trazidas pelos elementos que constituem a voz do poema “Latas”, observa-se que este apresenta uma grande comunhão entre a lata e a natureza, que acontece quando “lata” encontra correspondência em elementos como “borboleta”, “terra” e “natureza”. Isso é possível também na medida em que essa “natureza” é apresentada como aquela que acolhe, como o lugar da comunhão no eco prosódico que estabelece com “namorar”, que por sua vez se constitui e se constrói na relação com “comungar”, “ganhar” e “dar”, pela rima que se estabelece entre esses verbos.

Achadouros

XIV

1 Acho **que** o **quintal** onde a gente brincou é maior **do que** a cidade. A gente só  
 2 **descobre** **isso** depois **de grande**. A gente **descobre** **que** o **tamanho** das coisas há **que**  
 3 ser **medido** pela **intimidade** **que** temos **com** as coisas. Há de **ser** **como** acontece **com**  
 4 o **amor**. Assim, as **pedrinhas** **do** nosso **quintal** são **sempre** maiores **do que** as outras  
 5 **pedras** **do mundo**. **Justo** pelo **motivo** da **intimidade**. **Mas** o **que** eu **queria** dizer  
 6 **sobre** nosso **quintal** é outra coisa. Aquilo **que** a **negra** **Pombada**, **remanescente** **de**  
 7 **escravos** **do Recife**, **nos** **contava**. **Pombada** **contava** aos **meninos** **de** **Corumbá**  
 8 **sobre** achadouros. **Que** eram **buracos** **que** os **holandeses**, **na** **fuga** **apressada** **do**  
 9 **Brasil**, **faziam** **nos** **seus** **quintais** **para** **esconder** **suas** **moedas** **de** **ouro**, **dentro** **de**  
 10 **grandes** **baús** **de** **couro**. Os **baús** **ficavam** **cheios** **de** **moedas** **dentro** **daqueles**  
 11 **buracos**. **Mas** eu estava a pensar em **achadouros** **de** **infâncias**. **Se** a gente **cavar** um  
 12 **buraco** **ao** **pé** da **goiabeira** **do** **quintal**, **lá** **estará** um **guri** **ensaiando** **subir** **na**  
 13 **goiabeira**. **Se** a gente **cavar** um **buraco** **ao** **pé** **do** **galinheiro**: **lá** **estará** um **guri**  
 14 **tentando** **agarrar** **no** **rabo** **de** uma **lagartixa**. **Sou** **hoje** um **caçador** **de** **achadouros**  
 15 **de** **infância**. **Vou** **meio** **dementado** e **enxada** **às** **costas** **cavar** **no** **meu** **quintal**  
 16 **vestígios** **dos** **meninos** **que** **fomos**. **Hoje** **encontrei** um **baú** **cheio** **de** **punhetas**.

As correspondências no poema “Achadouros” vão construindo a significância do todo do texto, destacando ideias, informações e colocando em relevo alguns valores que são constituídos nesse sistema de discurso em particular. Esse é o caso, por exemplo, do eco prosódico que é estabelecido entre “descobre” e “coisas” pela recorrência da sílaba com ataque em [k]. A partir dessa relação, há um valor que se constitui mutuamente. Nesse caso, o descobrir está ligado especificamente a descobrir “coisas”, e essas “coisas” carregam em si o valor da descoberta, como se guardassem um segredo a ser desvendado.

O “tamanho das coisas” também constrói uma significância bastante específica do trabalho com a linguagem que se realiza nesse poema, ao ser colocado em relação, a partir da prosódia, com o vocábulo “intimidade” pela recorrência da sílaba com ataque em [t]. Dessa forma, o tamanho possui um valor que se constitui na relação com intimidade, ser grande significa ser íntimo, e a intimidade, por sua vez, determina o tamanho. Da mesma forma, se estabelece um eco prosódico de “tamanho” e “intimidade”, com a palavra “amor”, na linha 4, pela acentuação da sílaba com ataque em [m]. Dessa forma, a intimidade constitui-se também pelo amor, e o amor pela relação de intimidade, o tamanho passa a ser medido, assim, pelo amor e pela intimidade. A relação entre “intimidade” e “medido”, pela recorrência da sílaba com ataque em [d], na linha 3, também estabelece que a intimidade é uma medida e que a medida aqui necessariamente está ligada à intimidade. Ao ser relacionado através do eco

prosódico com ataque em [m] a “**amor**”, na linha 4, o poema estabelece que a medida se liga à intimidade e ao amor, e que a intimidade e o amor são a medida.

O eco prosódico que se estabelece entre “**holandeses**” e “**apressadas**”, na linha 8 do texto, a partir da recorrência da sílaba acentuada com ataque em [d], sugere um valor de pressa para a constituição da significância de “**holandeses**”. O eco estabelecido entre “**buracos**”, na linha 8 e 11, “**quintais**”, linha 9, e “**esconder**”, também na linha 9, a partir da recorrência da sílaba em [k], sugere que os quintais e os buracos escondem algo, escondem segredos, escondem lembranças.

A rima que se estabelece entre “**ouro**” e “**couro**”, nas linhas 9 e 10, ao mesmo tempo em que aproxima a significância de tais elementos do texto, através do traço de valor, pois são objetos valiosos; mantém uma relação de correspondência com “**achadouros**”, na linha 8 e 11, através do eco prosódico estabelecido pela recorrência da sílaba com ataque em [r]. Sugere-se, assim, que os “**achadouros**” possuem valor, assim como o “**ouro**” e o “**couro**”.

Ao final do poema, a correspondência entre “**caçador**” e “**infância**”, através da recorrência da sílaba com ataque em [s] constitui um valor específico de tais vocábulos postos em relação, em que o “**caçador**” é aquele que busca a infância, e a “**infância**” é aquilo que pode ser buscado, achado, encontrado. Em seguida, há outros ecos que vão também construindo o valor desse caçador como aquele que se estabelece em “**cavar**” e “**quintal**”, relacionando o valor de caçador àquele que faz suas buscas cavando, especificamente no quintal.

Ao observar a voz do poema como um todo, percebemos que se constitui o sentido de que os “**quintais**”, os “**buracos**” “**esconde[m]**” algo de valioso, pois o “**tamanho das coisas**” e conseqüentemente sua importância e seu valor são “**medido[s]**” pela “**intimidade**” e pelo “**amor**”. É neles, portanto, que o **caçador** busca a **infância**, e é lá que se escondem, pois, os “**achadouros**” que constituem seu valor, conforme já explicitado, a partir da relação com “**ouro**” e “**couro**”.

#### Sobre sucatas

#### XV

- 1 Isto é porque a **gente foi criada** em lugar onde não **tinha brinquedo fabricado**. Isto
- 2 porque a **gente havia que fabricar** os nossos **brinquedos**: eram **boizinhos de osso**,
- 3 **bolas de meia**, **automóveis de lata**. Também a **gente fazia de conta que sapo é boi**
- 4 **de cela** e **vijava de sapo**. Outra era ouvir nas **conchas as origens do mundo**.

5 Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um  
 6 dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de  
 7 pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era  
 8 uma faca, era uma espada. E que o homem era um herói da nossa história. Claro  
 9 que eu não tinha educação da cidade para saber que herói era um homem sentado  
 10 num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia  
 11 defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram  
 12 sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses  
 13 homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me  
 14 lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um  
 15 pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais  
 16 bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo o que o homem fabrica vira  
 17 sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã,  
 18 pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo  
 19 ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.

No poema “Sobre sucatas”, há correspondências que concorrem para a construção dos valores de algumas expressões. É o caso de “brinquedos”, na linha 2, que encontra eco prosódico em “boizinhos de osso” e “bolas de meia”, pela recorrência da sílaba com ataque em [b]. Tal relação entre tais palavras auxiliam na construção dos seus valores, em que “brinquedos” se define a partir de “boizinhos de osso” e “bolas de meia”, “boizinhos de osso” e “bolas de meia”, a partir de “brinquedos”.

Adiante o fio prosódico que se estabelece a partir de ecos entre “fabricar os [...] brinquedos”, “fazia de conta”, através da recorrência da sílaba com ataque em [f], e mais adiante entre “fazia de conta” e “ouvir nas conchas”, pela recorrência da sílaba com ataque em [k]; coloca tais expressões em relação de constituição mútua, em que fabricar brinquedos significa também fazer de conta, ouvir nas conchas; ao mesmo tempo o fazer de conta, o ouvir nas conchas também significam fabricar brinquedos.

O trabalho com a linguagem que se estabelece a partir da rima entre “estranhei”, na linha 5, e “contei”, na linha 6, concorre para o estabelecimento de valores entre as duas palavras, dessa forma, o contar carrega o valor também do estranhamento, quando o menino conta para a mãe que “vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto”.

O eco prosódico que se estabelece entre “herói” e “história”, pela recorrência da sílaba com ataque em [r] concorre para a reiteração do valor que adquire o vocábulo “herói” nesse sistema de discurso, que se trata de um herói específico, aquele da história. O eco que se estabelece entre “sucata” e “história”, através da recorrência da sílaba com ataque em [t] concorre para a construção dos valores de um e outro vocábulo, nesse sentido, a história é

também sucata, e a sucata, por sua vez, carrega sua história. Dessa forma, o “herói” acaba por ser considerado “sucata”.

Os ecos que se estabelecem entre “mundo” e “complicado” concorrem para a construção dos valores mútuos de tais vocábulos. Nesse sentido, o mundo é constitutivamente complicado, tal adjetivo não figura como um acréscimo de sentido à palavra “mundo”, mas como um valor constitutivo desse vocábulo. Ao final do poema, o eco estabelecido entre “fabrica” e “sucata” sugere que o homem fabrica sucata.

Ao observar a voz do poema como um todo, percebe-se que o sentido de “Sucata” no título se constrói a partir dos ecos que o vocábulo estabelece com outros no decorrer do texto, como entre “fabrica”, “sucata” e “história”, que se corresponde no texto com “herói”. Dessa forma, a “Sucata” de que trata o título ganha o valor de tudo aquilo que é produzido pelo homem, inclusive a sua história e seus heróis. Por isso, ao final, o sujeito do poema afirma “Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade”.

Manoel de Barros destaca em sua obra o poder fundador da linguagem – assim como o fizeram Saussure, Benveniste e Meschonnic, ao pautarem suas reflexões sobre a noção de arbitrariedade da língua – quando afirma na primeira página da sua obra “Tudo o que não invento é falso” e mesmo no título “Memórias Inventadas: a Infância”. O escrever, o enunciar, o trabalhar com a linguagem está ligado a uma atividade de criação, de construção. Da mesma forma, Saussure, opondo-se a uma tradição filosófica de reflexão sobre a linguagem, afirma que a língua não reflete o mundo, mas o cria. Benveniste apresenta a célebre afirmação de que “a realidade é produzida novamente pelo intermédio da linguagem” <sup>216</sup> (2005d, p. 26). Meschonnic afirma que uma obra de linguagem faz alguma coisa ao mesmo tempo em que diz, mesmo que o que ela faça não seja necessariamente o que dizem as palavras.

Além dessa concepção de linguagem enquanto fundadora, Manoel de Barros mostra o tempo todo em seus escritos que o sujeito e o objeto não são concebidos enquanto separados, estanques. O poeta sugere que o eu do poema se constitui e se constrói com os objetos que vão ganhando forma e tendo seus valores construídos na obra, a partir dessa relação de reciprocidade que se estabelece entre eles. É o que se percebe já no primeiro poema intitulado “Manoel por Manoel”, em que o olhar daquele que descreve se mistura e se mescla com aquele de quem é descrito. O poema “Caso de amor” também é bastante representativo dessa

---

<sup>216</sup> Para consultar o original, ver página 42, nota 86.

relação, na medida em que há uma espécie de fusão, de encontro, de comunhão que se estabelece entre o sujeito do poema e a estrada, pois as impressões que o sujeito vai apresentando sobre a estrada também o constituem.

A concepção de poesia não se distancia dessa concepção de linguagem, nem mesmo dessa noção de que sujeito e objeto nascem juntos, pois, nessa obra, Manoel de Barros considera o trabalho com a linguagem, o fazer poético enquanto uma criação, que não se separa da criação daquilo que busca descrever. Em *Memórias inventadas: a Infância*, a poesia constrói seu valor em relação à infância, às crianças, à natureza, de forma que tais elementos são concebidos como plenos de poesia, “Os andarilhos, as crianças e os **passarinhos** têm o dom de ser **poesia**. Dom de ser poesia é muito bom”. A poesia está, em consequência, naquilo que é simples, singelo, no banal, no “desimportante”, “Dou respeito às coisas desimportantes / e aos seres desimportantes”. Por outro lado, a obra parece construir a infância, as crianças, a natureza, os objetos, de forma poética “Depois desse desmanche em **natureza**, as **latas** podem até **namorar** com as borboletas. Isso é muito comum. Diferentes de nós as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na **terra**.”. Nesse excerto, as latas aparecem associadas à natureza, à borboleta e à terra, e a natureza, por sua vez, a namorar, constituindo o lugar da comunhão.

A poesia é, portanto, concebida como criação que busca sua fonte na infância, nas crianças, na natureza, nos objetos “desimportantes”, através de uma “visão comungante e oblíqua das coisas” em relação ao mundo que os cerca, a partir do olhar ingênuo, singelo, simples. Da mesma forma, esses objetos, esses elementos da natureza que cercam a infância, as crianças, ganham vida, beleza, relevância e um toque de poesia.

O fazer poético é concebido como o lugar da diversão, do brincar com palavras, do buscar novas relações, novas significâncias, do “escovar as palavras”, remontando aos diversos sentidos que essas carregam, através de uma atividade de escuta. Há vários momentos da obra em que esse fazer poético, em que esse construir essa infância, esse mundo, essas relações entre a poesia, a infância, a natureza e a liberdade se propõe através de transgressões da língua, quando o sujeito do poema até mesmo discute sobre elas, “Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos: Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu.”, tal valor da preposição também acaba por ser reiterado quando se observa a acentuação do poema. Há também a transgressão de normas e regras no decorrer da obra, “Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os / ensinamentos do pai. / Minha avó, ela era transgressora.”, “Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei / embevecido. / E li o Sermão inteiro. / Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário! / E fiz de



montão.” Além disso, a construção da imagem do poeta também carrega esse valor de transgressão “O menino que era **esquerdo** viu no meio do quintal um pente.” “O menino que era **esquerdo** e tinha **cacoete** pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal.” A construção do valor de poeta se estabelece em relação estreita com “cacoete” e “esquerdo”.

Nos poemas que constam na obra analisada, também há um constante questionamento, um constante colocar em xeque valores e concepções culturais e sociais. É o que acontece no poema “Sucata” em que os ecos prosódicos levam à constituição da significância de que tudo o que o homem fabrica se torna sucata, inclusive a história e seus heróis, ideia que é ratificada ao final do poema: “Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade”. No poema “Rã” também há um questionamento do saber do bom senso, através do raciocínio da rã que constrói, através dos ecos prosódicos que se estabelecem no texto, o valor de importância com relação a primeiro, primordial, primazia e permanência. Dessa forma, “Por esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante do que o homem. Por esse viés é que a rã se acha mais importante do que o rio Amazonas.”

Ao final do capítulo de análises da voz da obra *Memórias Inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros, é possível que se observe que os aspectos prosódicos e acentuais também concorrem para a construção do sentido de uma obra, de um texto. Dessa forma, não há mais o vazio rítmico, assim como não há o vazio semiótico, nem o vazio semântico, pois nada é amorfo no discurso. Toda a linguagem é, pois, organizada linguisticamente e ritmicamente. No entanto, é possível perceber, da mesma forma, que o suprasegmental não pode ser tratado como um nível, ele está intrinsecamente relacionado com a sintaxe, a morfologia, o léxico.

Por isso, o discurso passa a ser concebido como o lugar da atividade dos sujeitos na e contra uma história, uma cultura, uma língua, e não mais como o lugar do emprego de signos. O sentido se constitui e se constrói, então, no e pelos sujeitos, já que o sentido está no discurso, não na língua.

Conforme pode ser observado na análise, a voz pensada em sua relação intrínseca com a linguagem, e a linguagem em sua relação intrínseca com a voz, nos leva a perceber que a voz se torna o lugar em que se dá o processo de historicização de uma subjetividade. A voz carrega, portanto, não somente um dizer e um dito, mas também um fazer. A obra mais do que dizer, faz alguma coisa. Tal constatação subverte a separação conhecida tradicionalmente entre semântica, pragmática e estética. Todos os níveis da linguagem são englobados no

processo de construção da significância dos poemas e da obra, e a sua produção trata-se de uma ação sobre o mundo, em que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente, conforme proposta de Benveniste (2005a). Ademais, a obra não se configura mais enquanto um ato estético, mas sim enquanto um ato ético.

A análise mostra que ao considerar a obra a partir da física do discurso, de um olhar que considera o semântico por ele mesmo, não se pode mais separar o que é do âmbito exclusivamente da linguagem e o que é do âmbito exclusivamente da voz. É na relação de imbricação entre ambas que se constrói a significância do texto, na medida em que a acentuação depende da organização que se dá ao texto, do lugar em que estão dispostos seus elementos, de cada morfema, de cada vogal, de cada consoante. Por outro lado, a disposição dos elementos, de cada morfema, de cada vogal, de cada consoante, parece não estar dissociada da consideração dos aspectos prosódicos e acentuais.

A voz parece então organizar, dispor a configuração que toma o discurso, o que a torna inseparável desse discurso. Ela não acrescenta, pois, sentidos, já que a significância é transversal ao discurso e passa por todos os seus elementos. É a relação sintagmática e paradigmática, conforme o demonstram as análises, que constrói a significância. Dessa forma, não se pode separar a voz e o discurso, o discurso e a voz, já que um constitui o outro, de uma só vez.

A observação dos aspectos prosódicos e acentuais mostra que o poema não é feito de signos, embora se constitua de signos linguisticamente, nesse sentido, faz-se uma antissemiótica. Assim, a voz configura tanto a enunciação, quanto o enunciado. Por isso, a análise buscou não dizer o sentido dos poemas, mas mostrar como eles significam e a situação em que eles significam.

A escuta do poema coloca a visão na audição, o visual se torna, dessa forma, inseparável de seu conflito com o oral, conforme pontua Meschonnic (2009), a página escrita, impressa, coloca em relevo, assim como toda prática de linguagem, uma teoria da linguagem e uma historicidade do discurso, cuja prática é realizada e a desconhece.

Observar a voz em uma obra nos leva a conceber o discurso como um sistema, como um todo, que cria, portanto, a sua própria sintagmática e paradigmática. A voz, dessa forma, é responsável também pela organização do discurso, tanto por sua sintagmatização, quanto pela construção de valores, através de relações múltiplas que se estabelecem pela obra, pelos poemas.

Ao analisar a voz dos poemas da obra *Memórias Inventadas: a Infância*, é possível que se observe que os aspectos prosódicos e acentuais são responsáveis por ligar partes do

discurso, por exercer o papel de pontuação, por destacar componentes morfológicos, que levam a múltiplas relações de sentido entre os elementos do discurso, sugerindo novos valores, novos sentidos, por destacar, colocar em relevo elementos dos grupos sintáticos, construir e constituir novos valores a partir da relação que se estabelece entre elementos de um mesmo grupo sintático e/ou na relação entre elementos de grupos diferentes.

Através da análise dos aspectos prosódicos e acentuais da obra analisada, pode-se observar que as correspondências, as rimas, os ecos prosódicos, concorrem muitas vezes para a ênfase e o relevo de sentidos trazidos pelo texto, bem como para a constituição mútua de valores entre elementos que são destacados nos textos e na obra. Ademais, tal análise, por vezes, permite que se estabeleçam relações de valores múltiplas entre elementos do texto que não são ditadas necessariamente pelo critério da proximidade, permite ainda que novos sentidos sejam construídos e que se abra espaço também para a sugestão, para a abertura de sentidos, mostrando que a constituição da significância de uma obra se estabelece na imbricação mútua entre discurso e voz.

A voz se representa, portanto, como o lugar da passagem do sujeito pelo discurso e pela voz, a passagem do sentido e da significância, que perpassa cada elemento do discurso. O discurso passa a ser concebido como um fluxo, como a estruturação de um sistema que está aberto, inacabado, em curso. A análise mostra que a voz contraria a linearidade da linguagem e se apresenta como um plural interno, uma simultaneidade.

Tal constatação de que a voz se apresenta como esse plural interno, que estabelece múltiplas relações de sentido, nos leva à consideração radical daquilo que propõe Benveniste (*ibid.*) ao dizer que o sujeito apropria-se da língua toda para se designar como “eu”, na medida em que esse apropriar-se significa tornar a língua sua, tomar a língua a partir de sua subjetividade. A partir dessa tomada da língua como sua, brota e nasce o sujeito, que emerge do discurso, por isso, a subjetividade não está somente no uso do pronome “eu”, mas na língua toda. Assim, nas análises, observa-se que os valores passam de valores da língua, para valores de discurso e somente do discurso particular. O discurso é concebido como um sistema de valores que não é fechado, nem acabado, pois a produção de significância é infinita. Há sempre a possibilidade de se construir novos sentidos, novas leituras.

A observação dos aspectos prosódicos e acentuais da obra analisada mostra que a prosódia não pode ser separada do valor que se constitui no poema, ou seja, a prosódia participa da organização da paradigmática e da sintagmática próprias de cada poema e auxilia no trabalho poético, para a constituição do valor de cada palavra em um determinado sistema de valor, produzido por uma obra particular.

A análise da voz da obra de Manoel Barros também explicita que os sujeitos constituem-se na e pela voz, e a voz no e pelos sujeitos, ou seja, na empiricidade do discurso. É através da voz que se percebe a constituição da subjetividade, da intersubjetividade e da transsubjetividade, através da transformação do que se considera sentido e/ou valor na língua em sentidos ou valores no discurso.

Assim, ao pensar a linguagem, a voz e a subjetividade como elementos que se constituem em uma imbricação mútua, ou seja, que fazem parte da mesma problemática, ao analisarmos uma obra, conforme o fiz aqui, não mais escutamos o som, mas o sujeito. O analista é colocado, assim, diante de uma atividade de escuta da enunciação.

A análise proposta também mostra que a voz é o elemento mais íntimo, mais singular, mais subjetivo, pois é nela que se constitui a subjetividade, ou antes, a intersubjetividade. Pode-se perceber que a constituição dos sentidos, da significância não se dá dissociada da voz, nem mesmo do sujeito do poema. Nesse sentido, a voz de que trato neste trabalho, não está dissociada de uma “voz” concebida como uma metáfora da originalidade mais íntima, que menciono na seção “A problemática de uma antropologia histórica da voz”, no segundo capítulo, que é descrita por Simone de Beauvoir ao buscar dizer o que é a literatura, o que traz um texto literário. Para a autora, não há literatura sem voz, sem uma linguagem que porta a marca de alguém, um estilo, um tom, uma técnica uma arte, uma invenção, através da qual o autor impõe a sua presença, e, em consequência, seu mundo. A voz de que trato, conforme se pode observar nas análises, procura mostrar como dá a construção, através da relação entre forma e sentido, da relação entre som e sentido, entre a voz e o discurso, da significância dos poemas, da obra, o que acaba por construir e constituir aquilo que pode ser depois denominado metaforicamente como a “voz” de Manoel de Barros, na medida em que o que é dito, não pode ser separado de como se diz.

No entanto, conforme nos lembra Meschonnic (2009), embora a voz pareça o elemento mais pessoal, mais íntimo, ela é assim como o sujeito, atravessado por tudo o que faz uma época, um meio, uma maneira de conceber a literatura, e particularmente a poesia, tanto quanto de se conceber.

Quando a voz, através do ritmo, dos aspectos prosódicos e acentuais, das rimas, dos ecos prosódicos, tem papel maior, significa que o corpo está mais engajado na linguagem, pois a voz é um signo do corpo. Por isso a poesia, segundo Meschonnic (*ibid.*), é o modo de significar que fala mais, que transforma mais os modos de significar. A voz figura, então, como a subjetivação do tempo que a linguagem reteria do corpo.

Neste quarto e último capítulo, busquei retomar algumas ideias e concepções que haviam sido apresentadas nos capítulos precedentes, com o objetivo de esclarecer como seriam feitas as análises. Em seguida, apresentei os poemas das obras, com marcação de suas acentuações, bem como um comentário em que buscou perceber como se constrói a significância ao observar os poemas a partir da voz, conforme a concebo aqui. Ao final, apresentei uma análise mais global da obra, buscando estabelecer relações com as análises que foram sendo feitas de cada poema e refleti sobre algumas questões acerca da voz que surgiram a partir da análise da obra *Memórias Inventadas: a Infância*. Neste momento do trabalho que se finda, passo, então, à apresentação de algumas considerações finais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de finalizar este trabalho de tese, não porque a reflexão acabou, se esgotou, mas devido ao prazo que se finda. A impressão é de que não fiz mais do que iniciar uma discussão que pode ser muito profícua tanto para os estudos da linguagem, quanto para os estudos literários, e que abre a possibilidade de trilhar novos caminhos em busca do desconhecido na linguagem, bem como de um constante repensar sua teoria, o fazer teórico.

Nesta tese, busquei trazer as reflexões propostas pela poética de Henri Meschonnic para os estudos da linguagem. Tal proposta se erige sobre uma leitura particular da obra de Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste. Em tal leitura, a obra tanto de Saussure quanto de Benveniste é tomada em seu todo, em seu conjunto, donde decorre o privilégio dado por Meschonnic às noções de radicalmente arbitrário, de valor, de sistema e de funcionamento, no primeiro, e às noções de discurso, de subjetividade na linguagem e de semântico sem semiótico, no segundo.

Como decorrência dessa leitura, Meschonnic apresenta o que chamou de “Antropologia histórica da linguagem”, em que a linguagem é concebida como uma nova antropologia, na medida em que o homem se constitui de linguagem, e a linguagem é constitutiva do homem. Dessa forma, não há como dissociar o homem da linguagem e a linguagem do homem. Tal constituição que se dá no e pelo discurso é denominada, então, de histórica, pois é através dessa historicização na e pela linguagem que se constituem homem e linguagem. Em tal sintagma, “histórica” está estreitamente ligado à arbitrariedade da língua, pois, é porque a língua é arbitrária que não pode figurar como instrumento, como portadora de informações, mas sim como constituidora; é porque a língua é arbitrária que ela não pode refletir, descrever o homem, mas sim, constitui-lo. Tal constituição só pode acontecer no e pelo discurso. O discurso se torna então o lugar por onde a língua e o homem brotam e nascem a cada ato enunciativo, através do processo de historicização.

Esse discurso passa a ser concebido ainda com um sistema arbitrário de valores, cuja significância se constitui pelo funcionamento e pelas relações que se estabelecem entre todos os níveis de linguagem, que formam aquilo que Meschonnic chamou, considerando também

os ensinamentos do mestre genebrino, de relações sintagmáticas e relações paradigmáticas, que se estabelecem em um texto, uma obra, particular. Esse pensar o discurso como o lugar por onde a língua e os sujeitos brotam e nascem, e não mais como o lugar do emprego da língua, é o que foi denominado pelo teórico da linguagem de “semântico sem semiótico”.

Tal leitura da obra tanto de Saussure quanto de Benveniste, que se configura também como uma proposta de continuidade do pensamento benvenistiano, a partir do final programático de “Sémiologie de la langue”, em que o linguista sírio aponta para a possibilidade e a necessidade da constituição de uma “translinguística” ou “metassemântica”, abre um novo espaço teórico ao estudioso da linguagem para que se pense o discurso. Nesse novo espaço teórico, o discurso passa a não ser mais visto como o lugar do emprego da língua, mas como o lugar por onde a língua se constitui e se constrói. Passa-se a pensar, portanto, o discurso por ele mesmo, a imbricação única e singular entre o semântico e o semiótico produzida por cada sistema de discurso de um texto, de uma obra. Logo, abre-se espaço para buscar o que Meschonnic denominou de “desconhecido na linguagem”.

Ao debruçar-se sobre textos e obras, pensando em observar e analisar a imbricação única, singular, entre semântico e semiótico que é produzida por um determinado sistema de discurso, para buscar novas relações, entre forma e sentido, entre sentido e som, novos valores, novas significâncias, o estudioso da linguagem é levado também ao texto literário, na medida em que, conforme mencionei na introdução deste trabalho, citando Dessons (2011), a literatura é o lugar onde o sujeito se engaja ao máximo na busca do que faz dele um ser de significação. Assim, o texto literário apresenta-se como lugar em que o sujeito mais extrapola, subverte, em todos os níveis, as convenções da língua, por isso, se torna um grande desafio para o linguista, já que coloca seus conhecimentos o tempo todo em xeque.

Por outro lado, tal concepção de linguagem e de discurso que apresenta Meschonnic em sua poética procura pensar a construção da significância, a produção do sentido, o fazer de um texto e de uma obra, que está ligado à forma e ao sentido, ao som e ao sentido, a partir da concepção de que os textos, as obras constituem-se como uma unidade, que deve ser analisada por ela mesma. Assim, não se podem fechar os sentidos do texto reduzindo-os a informações extralinguísticas e contextuais, nem mesmo limitá-los a categorias pré-estabelecidas de análise. O texto literário é, assim, respeitado em sua singularidade, em sua particularidade.

Ao observar a linguagem a partir do discurso, do semântico sem semiótico, buscando deixar que as obras interroguem o analista enquanto objetos únicos e singulares, é preciso que se altere o ponto de vista no que concerne os estudos da linguagem, em consequência, novos objetos são construídos. Os aspectos prosódicos e acentuais, historicamente negligenciados

pelos estudos da linguagem, passam a ter maior relevância. Considerando tal mudança de ponto de vista, me dediquei aqui especificamente ao estudo da voz.

Para tanto, fiz, no capítulo I, uma passagem pelas leituras da voz em diferentes campos de estudo, já que, conforme destaquei, houve pouco interesse pela voz nos estudos da linguagem. E mesmo Parret e Fónagy, que se dedicaram ao tema dentro da área, o abordaram de forma interdisciplinar. No entanto, o objetivo do capítulo foi dar a conhecer, de forma não exaustiva, os estudos da voz, em diferentes áreas do conhecimento, para levantar questões para debate que foram surgindo das discussões propostas em cada obra, a fim de que se pudesse voltar para o domínio dos estudos da linguagem e pensar em que consiste a construção de tal objeto, a partir do olhar de uma antropologia histórica da linguagem.

Nesse primeiro capítulo, ficou evidente que todas as leituras da voz, que construíram o objeto voz, em diferentes campos do conhecimento, o fizeram a partir de uma determinada concepção de linguagem. Essa concepção de linguagem também foi responsável por determinar em cada uma dessas propostas, conforme foi discutido em cada seção, uma determinada concepção de sujeito, uma determinada relação da linguagem com o sujeito, com a cultura, com a sociedade, uma determinada relação entre os sujeitos, uma forma de conceber a construção de sentidos, a relação entre som e sentido.

Tais problemáticas envolvendo a concepção de linguagem que perpassa os diferentes estudos da voz é que direcionaram a construção do capítulo II, em que foram retomadas as discussões acerca das questões levantadas no primeiro capítulo, a partir do olhar de uma antropologia histórica da linguagem. Tal discussão mostrou a necessidade de se reconsiderar a noção de oralidade, a fim de que se pudesse ultrapassar a dualidade entre falado e escrito, através da tripartição composta pela fala, escrita e oralidade. Após então a discussão proposta no capítulo I, e reflexão mais especificamente sobre a problemática de uma antropologia histórica da linguagem e da oralidade, foi apresentado o que considero aqui como uma antropologia histórica da voz.

A última seção do capítulo II, “Problemática de uma antropologia histórica da voz”, apresenta mais especificamente como o objeto voz foi construído. Dessa forma, ao contrário do que fazem os autores que foram apresentados no primeiro capítulo, não considero a relação da voz com a língua, enquanto sistema de signos, mas a relação da voz com a linguagem, enquanto composta pelo domínio semântico e semiótico, para utilizar os termos de Benveniste. Tal consideração altera radicalmente o ponto de vista sobre a voz em relação às leituras apresentadas no início do debate, pois ao considerar a relação da voz com a linguagem, e não com a língua, não é possível que se considere que exista voz sem



linguagem, e linguagem sem voz, pois, segundo a concepção de linguagem enquanto antropologia histórica não há um fora da linguagem, a linguagem é, portanto, constituidora dos sujeitos, da relação entre os sujeitos, da cultura, da sociedade, da voz.

A consideração da voz em sua relação intrínseca com a linguagem, ambas consideradas a partir de uma antropologia histórica, levou ao questionamento de que a voz possa ser considerada tão somente, a partir de seu aspecto sonoro. Apesar de concordar com Cavareiro (2001) e Le Breton (2001) quando afirmam que a voz é o elemento mais íntimo, mais singular, mais particular, construo aqui tal objeto pensando que essa singularidade, particularidade está ligada não necessariamente ao som, mas à subjetividade que se constitui na e pela linguagem e na e pela voz. Decorrem dessa consideração duas conclusões, a primeira é de que a voz não pode ser tratada como instrumento, na medida em que a linguagem também não o é; e a segunda é de que não se pode mais conceber o som e o sentido enquanto separados, como se um pudesse ser anterior ao outro. O som e o sentido passam a ser observados enquanto imbricados mutuamente; um não pode ser concebido sem o outro.

A construção do sentido, da significância em uma análise que considere a voz não pode mais observá-la enquanto aquela que traria um acréscimo de sentido a um enunciado já existente, conforme o querem Fónagy (1983), Parret (2002), Zumthor (1997) e Le Breton (2011). A voz não pode mais ser considerada um modulador, aquela que porta a intenção, aquela que porta algo que falta ao enunciado construído a partir de categorias de língua. A voz constitui o discurso e é constituída por este, a voz e o discurso nascem juntos, brotam juntos do discurso e não podem ser considerados de forma separada na produção de sentido. De tal observação decorre o fato de que dessa forma, analisar a voz dos textos e das obras, significa fazer uma análise das relações sintagmáticas e paradigmáticas que são construídas em um determinado sistema de discurso. A voz passa a ser então a responsável por construir uma significância que é transversal ao discurso, que passa por todos os níveis, acentual, prosódico, morfológico, sintático.

Além disso, a voz porta o corpo, na medida em que ela é um signo do corpo. Isso significa que essa voz presente na língua falada que constrói sua significância a partir da sua imbricação com a linguagem, com os gestos, com as expressões corporais, passa para o texto escrito através de uma poética que se revela no suprasegmental do discurso. Por isso, antes de apresentar a análise da obra literária e escrita de Manoel de Barros, *Memórias Inventadas: a Infância*, foi preciso discutir sobre os aspectos prosódicos e acentuais da língua portuguesa,

pelo viés da noção de ritmo, primeiramente apresentada por Benveniste, e mais tarde atualizada e trazida para a ordem do dia por Meschonnic, em *Critique du rythme*.

A partir de uma noção de ritmo que se solidariza com as discussões da problemática de uma antropologia histórica da linguagem, da noção de oralidade e de uma antropologia histórica da voz, foi possível discutir sobre aspectos prosódicos e acentuais, primeiramente propostos por Meschonnic e Dessons para o francês, em português. Conforme foi elucidado ao final do capítulo III, tal proposta dos estudiosos da linguagem nos permite pensar nesse suprasegmental da linguagem que em geral se constitui tão e somente a partir do som, como é o caso do acento sintático, enquanto também constituído pela sua relação com a sintaxe. Da mesma forma, o acento prosódico proposto a partir da noção da paranomásia, recuperada em Fontanier e Jakobson, busca relacionar o som com a organização que se dá ao discurso, através da repetição de sílabas com mesmo ataque consonantal.

Assim, este trabalho de tese não apenas traz uma proposta de uma antropologia histórica da voz, que pensa a voz em sua relação intrínseca com a linguagem, considerando-a enquanto presente tanto no texto escrito quanto falado, lançando luzes para como se pode proceder a uma análise que busque considerar tal questão nos textos e nas obras; mas também apresenta luzes para que se pense na acentuação e na prosódia especificamente da língua portuguesa e na sua consideração para a construção do sentido, já que conforme ficou explicitado aqui, assim como não há vazio semiótico nem vazio semântico, também não há o vazio rítmico, todos os elementos concorrem para a construção da significância no discurso.

A partir da análise da obra *Memórias Inventadas: a Infância*, de Manoel de Barros, é possível observar que a voz é o lugar da historicização de uma subjetividade. Ela carrega, portanto, mais do que um dito, mas também um fazer. Tal constatação subverte a separação conhecida tradicionalmente entre semântica, pragmática e estética. A produção de uma obra figura como uma ação sobre o mundo, em que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. Dessa forma, a obra não figura mais como um ato estético, mas sim como um ato ético.

A relação entre forma e sentido, entre som e sentido, não pode ser dissociada na análise da voz de textos e de obras. Conforme se evidencia na análise proposta neste trabalho, a acentuação e a prosódia dependem da organização que se dá ao texto, do lugar em que se dispõem seus elementos; ao mesmo tempo, a disposição dos elementos, de cada morfema, de cada vogal, de cada consoante, não está dissociada dos aspectos prosódicos e acentuais.

Assim, pensando nessa relação indissociável entre som e sentido, nos poemas de Manoel de Barros, percebe-se que a voz é responsável por ligar partes do discurso, por

exercer o papel de pontuação, por destacar componentes morfológicos, que levam a múltiplas relações de sentido entre os elementos do discurso, o que sugere a construção de novos valores, novos sentidos, por colocar em destaque, em relevo elementos de grupos sintáticos, construir e constituir novos valores a partir da relação que se estabelece entre elementos de um mesmo grupo sintático, bem como na relação entre elementos de grupos diferentes.

A análise da obra *Memórias Inventadas: a Infância* mostrou ainda que a voz concorre para dar ênfase e relevo a sentidos trazidos pelo texto, bem como para que haja a constituição mútua de valores entre elementos que são destacados pelos poemas. Em geral, quando se observa a relação estabelecida somente pelo viés sintático, as análises discursivas propõem uma espécie de acréscimo de sentido; no entanto, conforme ficou destacado na análise da voz, que se dá a partir da relação entre o eixo associativo e sintagmático, ao se colocar duas palavras em relação, propõe-se que elas constituem seu valor mutuamente, o que altera também sua significância. A voz ainda permite que se estabeleçam relações de valores múltiplas entre elementos do texto, que não são ditadas necessariamente pelo critério de proximidade. Assim a voz cria novos sentidos, abre espaço para a sugestão, para a abertura de sentidos. Por isso, o discurso é um sistema de valores não fechado, nem acabado, no qual a significância é infinita, pois a possibilidade de construir novos sentidos, novas leituras é infinita.

Essa atividade de escuta em que se coloca o analista para observar a voz de um poema, de uma obra, mostra que porque essa significância é infinita, na medida em que sempre há a possibilidade de construir novos sentidos, novas leituras, e que sempre há novos textos, novas obras, novos sistemas de discurso, a pesquisa da voz é aberta, é infinita. Não se pode dizer tudo sobre a voz, pois as novas leituras, as novas análises, os textos e obras podem trazer novas questões, novas discussões, novas reflexões sobre o estudo da voz, sobre a poética da voz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a Infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: R. Laffont, 1980.

BENVENISTE, Émile. De la subjectivité dans le langage. In. : \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard, 1966 (a).

\_\_\_\_\_. Saussure après un demi-siècle. In. : \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard, 1966 (b)

\_\_\_\_\_. La notion de « rythme » dans son expression linguistique. In. : *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris : Gallimard, 1966 (c).

\_\_\_\_\_. Sémiologie de la langue. In. : \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (a).

\_\_\_\_\_. La forme et le sens dans le langage. In.: \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (b).

\_\_\_\_\_. L'appareil formel de l'énonciation. In. \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (c).

\_\_\_\_\_. *Coup d'œil sur le développement de la linguistique*. In. \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (d).

\_\_\_\_\_. Ce langage qui fait l'histoire. In. \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (e).

\_\_\_\_\_. Le langage et l'expérience humaine. In. \_\_\_\_\_ *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris : Galimard, 1974 (f).

\_\_\_\_\_. Da subjetividade na linguagem. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2005 (a).

\_\_\_\_\_. Saussure após meio século. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes Editora, 2005 (b).

\_\_\_\_\_ A noção de “ritmo” em sua expressão linguística. In.:  
\_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes Editora, 2005 (c).

\_\_\_\_\_ Semiologia da língua. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística geral II*.  
Campinas: Pontes Editora, 2006 (a).

\_\_\_\_\_ A forma e o sentido na linguagem. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística  
geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2006 (b).

\_\_\_\_\_ Aparelho formal da enunciação. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística  
geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2006 (c).

\_\_\_\_\_ Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da lingüística. In.:  
\_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2006 (d).

\_\_\_\_\_ Esta linguagem que faz a história. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de lingüística  
geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2006 (e).

\_\_\_\_\_ A linguagem e a experiência humana. In.: \_\_\_\_\_ *Problemas de  
lingüística geral II*. Campinas: Pontes Editora, 2006 (f).

\_\_\_\_\_. *Baudelaire*. France: Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2011.

BISOL, Leda (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1970.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais : filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl/ Jacques Derrida*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967 / 2009.

DESSONS, Gérard. Du discursif. In.: *Linguistique et poétique du discours à partir de Saussure*, revue *Langages*, n° 159, sept. 2005.

\_\_\_\_\_. *Émile Benveniste, l'invention du discours*. Paris: Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le poème*. Paris : Armand Colin, 2011.

FLORES, Valdir do N.; SURREAUX, Luiza Milano. A voz e a enunciação. In: NEUMANN, Daiane; DIEDRICH, Marlete Sandra. (Org.) *Estudos da linguagem sob a perspectiva enunciativa*. Passo Fundo: Méritos, 2012.

FÓNAGY, Ivan. *La vive voix*. Paris, Payot, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. São Paulo: Moraes, 1977.

\_\_\_\_\_. Linguística e poética. In : *Linguística e comunicação*. São Paulo : Editora Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. Linguistique et poétique. In: *Essais de linguistique générale*. France : Éditions de Minuit, 1963/2003.

LE BRETON, David. *Éclats de voix*. Une anthropologie des voix. Paris, Éditions Métailié, 2011.

MASRCUSCHI, Luiz. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2008.

MESCHONNIC, Henri. Qu'entendez-vous par oralité?. In: *Langue française*. N°56, 1982. pp. 6-23. Disponível em [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1982\\_num\\_56\\_1\\_5145](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145) . Acessado em 01/06/2013

\_\_\_\_\_. *Les états de la poétique*. Paris : Presse Universitaires de France, 1985.

\_\_\_\_\_. *Politique du rythme*. Éditions Verdier, 1995.

\_\_\_\_\_. *La rime et la vie*. France: Éditions Verdier, 1989/ Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. Benveniste: sémantique sans sémiotique. In: *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008 (a).

\_\_\_\_\_. Oui, qu'appelle-t-on penser?. In: *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008. (b)

\_\_\_\_\_. Une Déclaration universelle des droits des langues et des cultures. In: *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008. (c)

\_\_\_\_\_. Seul comme Benveniste. In: *Dans le bois de la langue*. Paris: Editions Laurence Teper, 2008 (d).

\_\_\_\_\_. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lonrai, França: Éditions Verdier, 2009.

NEUMANN, Daiane. Em busca de uma antropologia histórica da voz. *Cadernos de Pós Graduação em Letras* (Online), v. 14, p. 56-70, 2014.

\_\_\_\_\_. La poétique et les études du langage: vers l'inconnu. *Revista de estudos da linguagem*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 289-303, 2015.

PARRET, Herman. *La voix et son temps*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SILVA, Thaïs Cristóforo. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 1999.

TRABANT, Jürgen. Le Humboldt de Henri Meschonnic. In: DESSONS, Gérard; MARTIN, Serge; MICHON, Pascal. *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Paris: Éditions IN PRESS, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.