

Coleção Debates

Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatól Rosenfeld (1912-1973), Aníta Novinsky, Aracy Amaral, Augusto de Campos, Bóris Schnaiderman, Carlos Guilherme Mota, Celso Lafer, Dante Moreira Leite, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Lúcio Gomes Machado, Maria de Lourdes Santos Machado, Modesto Carone Netto, Paulo Emilio Salles Gomes, Regina Schnaiderman, Robert N. V. C. Nicol, Rosa R. Krausz, Sábato Magaldi, Sérgio Miceli, Willi Bolle, Zulmira Ribeiro Tavares.

Equipe de realização — Trad. e org.: Leyla Perrone-Moisés; Revisão: Stella A. dos Anjos; Produção: Lúcio Gomes Machado; Capa: Moyses Baumstein.

801,953
B9927P

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
Repertório /



21300018143

U. S. P.
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS
BIBLIOTECA DE LETRAS

Michel butor

REPERTÓRIO



SBD/FFLCH



EDITORIA PERSPECTIVA

cego a tais pormenores nunca compreenderá um país estrangeiro. Isso pode ter certas conseqüências...

VII — Para o público você pertence ao *nouveau roman*. Que acha disso? Quais são, em 1962, as pesquisas de ordem literária que lhe parecem mais bem fundadas? Existe algum movimento?

— Historicamente, a expressão *nouveau roman* já tem um sentido bastante claro: trata-se de um certo número de romancistas que se tornaram bruscamente mais conhecidos por volta de 1956. Esses romancistas, muito diferentes, tinham evidentemente pontos comuns, e não foi um acaso se eles foram então publicados, em grande parte, pela mesma editora. Nas aulas que dei sobre o romance francês do século XX fui obrigado a apresentar as coisas desse modo e a admitir que, desse ponto de vista, "faço parte" do *nouveau roman*.

Mas tal aproximação não permitiu de modo algum a constituição de uma doutrina comum, e durante muito tempo me irritei por ver os críticos, sob pretexto de *nouveau roman*, atribuírem-me teorias que não eram absolutamente minhas, o que multiplicava os mal-entendidos.

Quanto às pesquisas de ordem literária em 1962, meu Deus, ainda é muito cedo para se pronunciar. Evidentemente só podem interessar-me as que transbordam dessa "ordem literária", que substituem a literatura em nossa vida, que se interrogam acerca de seu porquê. O que fazem aqueles que estiveram agrupados sob essa etiqueta de *nouveau roman* me parece digno de atenção, e tenho a impressão de que há, em elementos mais novos, alguma fermentação. Estou vigiando isso. Espero que daqui a pouco tempo surgirão novas obras que me apaixonarão, que me ajudarão, que estarão comigo e com as quais poderei estar. Por enquanto, ainda está um pouco nebuloso, mas há certamente um movimento nos bastidores.

IX. — Quais são seus projetos imediatos, remotos?

— Tenho ocupação para os próximos cem anos.

17. O LIVRO COMO OBJETO

O livro, este objeto que temos nas mãos, encadernado ou brochura, de formato mais ou menos grande, de preço mais ou menos elevado, é evidentemente apenas um dos meios pelos quais podemos conservar as palavras. Não só é possível fixar a escrita em sólidos de tipo diferente, como os "volumens" da antiguidade, mas dispomos hoje de variadas técnicas para "congelar" aquilo que dizemos, sem mesmo precisar recorrer à escrita, para gravá-lo diretamente, com seu timbre e suas entonações, em discos, em fitas magnéticas ou em películas cinematográficas.

O fato de que o livro, tal qual o conhecemos hoje, tenha prestado os maiores serviços ao espírito durante alguns séculos, não implica de modo algum que ele seja indispensável ou insubstituível. A uma civilização do livro poderia muito bem suceder uma civilização da gravação. O simples

apego sentimental, como o que nossos avós conservaram durante alguns anos pela iluminação a gás, só mecece, evidentemente, um sorriso de indulgência; conheci uma velha senhora que pretendia que o frio de um armário com gelo era de melhor qualidade do que o de uma geladeira elétrica.

É por isso que todo escritor honesto se encontra hoje diante da questão do livro, esse objeto através do qual tantos acontecimentos se produziram: será conveniente que ainda nos apeguemos a ele, e por quê? Quais são suas verdades superiores, se é que ele as tem, com relação aos outros meios de conservar nossos discursos? Como utilizar ao máximo suas vantagens?

Ora, a partir do momento em que se examina tal problema com um espírito suficientemente frio, a resposta parece evidente, mas ela implica, certamente, consequências que podem desorientar os menos liberais de nossos censores: a única, mas considerável superioridade que possui não só o livro mas toda escrita sobre os meios de gravação direta, incomparavelmente mais fiéis, é o desdobramento simultâneo a nossos olhos daquilo que nossos ouvidos só poderiam captar sucessivamente. A evolução da forma do livro, desde a tábua até a tabuleta, desde o rolo até a atual superposição de cadernos, foi sempre orientada para uma maior acentuação dessa particularidade.

I. *Uma linha que forma um volume*

Escutemos alguém pronunciar um discurso. Cada palavra segue uma única outra, precede uma única outra. Elas se dispõem, por conseguinte, ao longo de uma linha animada por um sentido, ao longo de um eixo. O melhor meio, na realidade, de armazenar tal linha, tal "fio", com um mínimo de avançamento, é enrolá-la; e é exatamente isso que vemos no disco, na fita magnética, na película cinematográfica. O inconveniente é que, quando quisermos procurar uma palavra, um pormenor desse discurso, verificar alguma coisa, seremos obrigados a desenrolar inteiramente essa linha e, por conseguinte, seremos tributários da duração primitiva. Se o discurso durou uma hora, e se a indicação de que precisamos se encontrar cinco minutos antes do fim, seremos obrigados a escutar os cinquenta e cinco primeiros minutos, escravos dessa sucessão, a menos que...

A menos que, numa outra dimensão do espaço, seguindo o diâmetro do enrolamento, por exemplo, tenhamos podido dispor pontos de referência que possamos então perceber simultaneamente. A superfície de um disco pode ser assim dividida em zonas concêntricas, ou regiões, que podem corresponder a um catálogo. Desde então nosso

olhar, nossa audição, dispõem de uma liberdade com relação ao texto. Podemos explorá-lo sem estarmos a ele submissos.

A primeira vantagem da escrita é, como se sabe, a de fazer durar a palavra, *verba volant, scripta manent*, mas a maravilha é que ela nos permite não só reproduzir o discurso, fazê-lo passar pela segunda ou pela centésima vez, inteiro, como um bloco, mas que ela faz com que cada um dos elementos desse discurso subsista quando advém o seguinte, deixando à disposição de nosso olho o que nosso ouvido já terá deixado escapar, fazendo-nos captar de uma só vez toda uma seqüência.

Se se dispusesse um discurso inteiro numa única linha reta, muito rapidamente o começo se tornaria de difícil acesso ao olho que continua seu percurso. Como contrair o texto de tal modo que uma parte tão grande quanto possível seja legível ao mesmo tempo? Escrita *boustrophédron* (uma linha num sentido, uma linha no outro, como se o escriba fosse um lavrador fazendo voltar sua junta de bois a cada extremidade do campo; mas essa fórmula tem o inconveniente de tornar quase irreconhecíveis os conjuntos de signos invertidos de uma linha a outra); enrolamento sobre cilindros (mas uma parte da linha esconde forçosamente a outra, e o avançamento é em geral considerável) etc., os homens tentaram muitas soluções; a melhor, até o presente, parece ser a de decompor a linha do texto em pedaços, que serão dispostos uns abaixo dos outros, formando uma coluna.

O ideal, é claro, é que esse recorte corresponda a algo no texto, que este já seja articulado em compassos. Cada linha de escrita, portanto cada movimento contínuo do olho, corresponderá a uma unidade de significação, de audição; o tempo exigido pelo olhar para pular de uma linha a outra traduz o silêncio da voz. A transcrição é então inteiramente satisfatória: encontramos diante do "verso, ou linha perfeita", como diz Mallarmé.

Na coluna de prosa, a linha é cortada em qualquer lugar, segundo um módulo de número de signos perfeita-mente independente do próprio texto; numa outra edição, escolher-se-á uma outra "justificação", o corte cairá ali-í; ele não tem importância. Faz-se como se ele não existisse. Como não se teve tempo para estudar a medida ou a disposição, passa-se além...

Assim como é preciso cortar a fita do discurso em linhas que, quando esse recorte é justificado por outras razões que não o acaso da edição, se chamam versos, assim somos obrigados a recortar a coluna em fatias, que, quando esse recorte é justificado, se chamam estrofes ou parágrafos. Estrofe, página perfeita, como "verso, ou linha perfeita".

No antigo rolo, as fatias da coluna eram dispostas umas ao lado das outras segundo um eixo paralelo àquele que segue as palavras, o que fazia com que se reencontrassem rapidamente os inconvenientes do enrolamento primitivo. O livro, em sua forma atual, traz um progresso considerável utilizando deliberadamente um terceiro eixo em espessura, perpendicular aos dois outros. Empilham-se as fatias umas sobre as outras, como se empilhavam as linhas.

A utilização feita pela geometria da palavra "volume", bem afastada de sua etimologia *volumen*, mostra bem com que clareza as três dimensões aparecem no livro, no momento em que ele tomou sua forma atual.

Assim como o olho pode captar uma linha inteira de uma só vez, percorrer rapidamente a página para ali verificar a presença de tal ou tal palavra, da mesma forma, auxiliado por uma mão hábil, ele pode folhear o volume, praticando sondagens aqui e ali, recolhendo amostras, para identificar rapidamente determinada região.

O livro, tal como o conhecemos hoje, é pois a disposição do fio do discurso no espaço de três dimensões, segundo um duplo módulo: comprimento da linha, altura da página, disposição que tem a vantagem de dar ao leitor uma grande liberdade de movimento com relação ao "desenrolar" do texto, uma grande mobilidade, que é o que mais se aproxima de uma apresentação simultânea de todas as partes de uma obra.

2. O livro como objeto comercial

Como é então possível que essas propriedades tão evidentes, tão notáveis, do objeto livro sejam geralmente esquecidas ou negadas, que o folhetinista literário acuse tão frequentemente o escritor de obrigá-lo a voltar atrás (enquanto a imensa vantagem do livro em sua forma atual com relação ao *volumen* antigo, e sobretudo com relação aos meios de gravação direta, é a de tornar essa volta tão fácil quanto possível)? É que a história do livro impresso se desenvolveu numa economia de consumo, e que, para poder financiar a produção desses objetos, foi preciso considerá-los como destinados a um consumo do mesmo tipo que o dos produtos alimentares, isto é, como se sua utilização os destruisse.

Quando o livro era um exemplar único, cuja fabricação exigia um número considerável de horas de trabalho, ele aparecia naturalmente como um "monumento" (*exegi monumentum aere perennius*), algo ainda mais durável do que uma arquitetura de bronze. Que importava que uma primeira leitura fosse longa e difícil, estava bem entendido que se tinha um livro para a vida inteira.

Mas a partir do momento em que uma grande quantidade de exemplares semelhantes foi lançada no mercado, as pessoas tiveram tendência a fazer como se a leitura de um livro o "consumisse", obrigando por conseguinte a comprar outro para a refeição ou o lazer seguinte, a próxima viagem de trem.

Evidentemente, não posso voltar àquela coxa de frango que já comi. As pessoas gostariam que o mesmo acontecesse com relação ao livro, que não se volte a ler o mesmo capítulo, que seu percurso fosse efetuado de uma vez por todas; daí aquela proibição de voltar atrás. Terminada a última página, o livro deveria ser jogado fora; esse papel e essa tinta, que ficam, são as cascas. Tudo isso para promover a compra de um outro livro, o qual, espera-se, será rapidamente expedito.

Essa é a inclinação sobre a qual se arrisca a escorregar, hoje, o comerciante do livro, perigo tão iminente que pudemos ver, nesses últimos anos, um editor muito conhecido ditar para sua casa a seguinte regra: toda obra que não estivesse esgotada ao cabo de um ano seria inelutavelmente destruída, como um comerciante de bugiungas que não quer ficar sobrecarregado de artigos antiquados. Os mais inteligentes e os mais corajosos de seus acessores tentaram em vão mostrar-lhe que havia nessa atitude, com relação ao livro, uma certa tolice, que tal severidade com relação à sua própria produção era sem dúvida justificada para a maior parte dos romancinhos que ele havia proposto aos prêmios do fim do ano, mas que os ensaios, por exemplo, em particular quando eles eram traduzidos de uma língua estrangeira, precisavam de um certo tempo para atingir, lenta mas seguramente, seu público; ele não queria ouvir nada disso, proclamando que tais eram as regras atuais da indústria. Estamos bem longe, como se vê, do *scripta manent*.

É preciso reconhecer, com efeito, que uma imensa parte do comércio atual da livraria funciona com objetos de consumo ultra-rápido: os jornais cotidianos, caducos assim que aparece o número seguinte. O hábito de escrever para essas folhas leva quase que fatalmente a encorajar os livros que não é preciso reler, que se absorvem de uma vez só, que se lêem depressa, que se julgam depressa, que se esquecem depressa. Mas é evidente que então o livro como tal está condenado a desaparecer, em proveito das revistas ilustradas, e sobretudo do rádio e da televisão. O editor incapaz de considerar sua profissão como outra coisa, senão um ramo do jornalismo corta o ramo sobre o qual está sentado. Se uma história não precisa verdadeiramente ser relida, se é absolutamente inútil voltar atrás, por que não escutá-la por meio de um transístor, de um gravador ou

de um toca-discos, lindamente contada por um ator ao gosto do dia, que restituirá a todas as palavras suas entonações? Está claro que é o desenvolvimento dessa concorrência com o livro que nos obriga a repensá-lo em todos os seus aspectos. E ela, de fato, que o desbaratará de todos os mal-entendidos que ainda pesam sobre ele, que lhe restituirá sua dignidade de monumento, e reporá no primeiro plano todos os aspectos que a busca desenfreada de uma rapidez de consumo cada vez maior havia feito esquecer.

O jornal, o rádio, a televisão, o cinema, vão obrigar o livro a tornar-se cada vez mais "peço", cada vez mais denso. Do objeto de consumo, no sentido mais trivial do termo, passaremos ao objeto de estudo e de contemplação, que alimenta sem ser consumido, que transforma o modo como conhecemos e habitamos o universo.

Nada é mais notável nesse sentido do que a atual evolução do livro barato ou livro de bolso: a propoção como em todos os países. Constitui-se assim pouco a pouco uma espécie de enorme biblioteca pública, cuja consulta e uso estão ao alcance de uma clientela incomparavelmente maior do que a dos antigos estabelecimentos. Teria sido considerado um sonhador aquele que tivesse dito, antes da guerra, que se encontraria, vinte e cinco anos mais tarde, o *Discurso sobre o Método* ou as *Confissões* de Santo Agostinho em todas as livrarias de estação.

Reencontramos o livro como objeto completo. Há algum tempo, os modos de sua fabricação, de sua distribuição, obrigavam a falar apenas de sua sombra. As mudanças ocorridas nesse domínio dissipam os véus. O livro recomença a apresentar-se verdadeiramente aos nossos olhos. Olhemos.

3. *Horizontais e verticais*

Quanto a esse mal-entendido sobre o livro objeto de consumo de tipo alimentar, assim que nossas pálpétras se abrem, vemos que ele só era de fato possível para uma certa categoria de obras, que os hábitos da crítica e da história literária nos fazem considerar como a única importante e a mais numerosa, o que está longe de ser o caso, isto é, aquelas que são efetivamente a transcrição de um discurso seguido de uma ponta a outra do volume, narrativa ou ensaio, e que é portanto normal ler começando-se na primeira página para terminá-las na última, reconstruindo assim o tempo de uma hipótese escuta. É evidentemente apenas nesse caso que se pode fazer como se as primeiras linhas se apagassem, desaparecessem, quando se chega às últimas. Mas a maior parte dos livros que utilizamos não são constituídos desse modo. Não os lemos,

em geral, inteiros. São reservas de saber que podemos explorar, arranjados de modo que possamos encontrar o mais facilmente possível a informação de que precisamos em um dado momento. Assim são os dicionários, os catálogos, os guias, ferramentas indispensáveis ao funcionamento de uma sociedade moderna, os livros mais lidos, os mais estudados; e se, muitas vezes, eles têm pouco valor literário, tanto pior para nós. Vivemos também numa cidade em que as casas são feias, simplesmente nela se vive menos bem.

Um dos traços característicos desse gênero de obras é que, muitas vezes, suas palavras não formam frases: são enormes listas organizadas.

A narrativa, o ensaio, tudo o que poderia formar um discurso ouvido de ponta a ponta, transcreve-se, no Ocidente, segundo um eixo horizontal da esquerda para a direita. Sabe-se que isso é apenas uma convenção, e que outras civilizações adotaram outras.

As duas outras dimensões ou direções do volume — de cima para baixo, na coluna, do mais próximo ao mais afastado, para as páginas — são em geral consideradas como muito secundárias com relação ao primeiro eixo. Todas as ligações habitualmente estudadas pela gramática inscrevem-se ao longo dessa horizontal dinâmica, mas quando encontramos um certo número de palavras que têm a mesma função na frase, uma série de complementos de objeto direto, por exemplo, cada um deles se liga do mesmo modo; eles têm afinal o mesmo lugar no desenrolar das ligações, e percebeo uma espécie de parada no movimento da linha; essa enumeração se dispõe como que perpendicularmente com relação ao resto do texto.

Se eu exprimir tipograficamente essa perpendicularidade, tudo será mais claro, colocarei por assim dizer "como fator" a função gramatical de todos esses termos. A estrutura da frase será imediatamente visível, e poderei mesmo pular uma parte dessa enumeração para ver a continuação, e voltar atrás mais tarde.

Assim, no capítulo XXII de *Gargântua*, Rabelais nos conta que esse bom gigante brincava

Au flux,
à la prime,
à la vole,
à la pille,
à la triumphé,
à la Picardie,
au cent,
à l'espinay,
à la malheureuse,
au fourby,
...

(A enumeração comporta duzentos e dezoto jogos, mas a disposição vertical nos permite chegar diretamente ao fim:.)

à cambos
à la recheute,
au picandean,
à croqueteste,
à la grolle,
à la grue,
à taille coup,
au nazardes,
aux alouettes,
aux chiquenaudes.

Après avoir bien joué, sessé, passé et beluré temps, convenoit boire quelque peu, — c'estoient unze peganadz pour homme, — et, soudain après banqueter, c'estoit sus un beau banc ou en beau plein liet s'estendre et dormir deux ou troyz heures, sans mal penser ny mal dire...

Cada um dos jogos enumerados toma o desenrolar horizontal da frase no mesmo momento. Certos casos são mais complicados: membros de frase que deveriam vir em seguida podem ser dispostos igualmente como fatores, por exemplo nas genealogias, como a de Pantagruel:

Les autres croissoyent en long du corps. Et de ceulx là sont venus les Géans, et par eulx Pantagruel;

Et le premier fut Chabroth,

Qui engendra Sarabroth,

Qui engendra Faribroth,

Qui engendra Hurialy, qui fut bon mangeur de soupes et régna au temps du déluge,

Qui engendra Nembroth,

Qui engendra Athlas, qui avecques ses espaulles garda le ciel de tumber,

Qui engendra Goliath,

Qui engendra Eryx, lequel fut inventeur du jeu des gobeleitz,

Qui engendra Tite,

Qui engendra Eryon.

...

Qui engendra Soribrant de Comimbres,

Qui engendra Brushant de Mommière,

Qui engendra Bruyer, lequel fut vaincu par Ogier le Dannoys, pair de France,

Qui engendra Mabrun,

Qui engendra Foutasnon,

Qui engendra Hacquelebac,

Qui engendra Vitdegrain,

Qui engendra Grand Gosier,

Qui engendra Gargantua,

Qui engendra le noble Pantagruel, mon maistre.

Uma enumeração, uma estrutura vertical pode introduzir-se, em qualquer momento, numa frase; as palavras que a compõem podem ter aí qualquer função, contanto que seja a mesma. Elas podem até mesmo situar-se fora de uma frase, à espera de uma frase. Livros inteiros podem ser compostos assim: a lista de nomes no catálogo dos telefones não constitui uma frase, mas é fácil imaginar frases no interior das quais eu possa introduzir um, dois, n ou todos os componentes dessa lista.

Assim como as estruturas verticais enumerativas podem intervir no interior das estruturas horizontais, ou frases, assim também estruturas horizontais podem imbricar-se aos membros das enumerações; é o que acontece em todos os dicionários e enciclopédias. Esses dois tipos de conjuntos verbais podem combinar-se indefinidamente.

É inútil lembrar, hoje, a imensa importância da enumeração na literatura clássica, quer seja na Bíblia, em Homero, nos trágicos gregos, em Rabelais, em Hugo ou nos poetas contemporâneos.

Em suas estruturas, as listas podem ser tão variadas quanto as frases:

abertas ou fechadas

(se escrevo: "os doze apóstolos", e se enumero doze nomes, minha lista é plena, é um conjunto saturado ao qual nada mais posso acrescentar, mas minha lista pode permanecer aberta mesmo sendo perfeitamente caracterizada; trata-se então de uma série de exemplos, e conviço o leitor a acrescentar outros do mesmo gênero — a locução *et caetera* é o sinal mais corrente dessa abertura),

amorfas ou ordenadas

(O simples fato de dispor as palavras segundo o eixo vertical de alto a baixo pareceria arrumá-las numa ordem hierárquica, mas um dispositivo de extrema importância para nossa civilização permite suspender toda ligação entre a ordem da coluna e qualquer ordem objetiva; trata-se da ordem alfabética, à qual pode ser submetido, por definição, qualquer conjunto de palavras, e que é a convenção por excelência — é o único meio de realizar uma enumeração verdadeiramente amorfa, de suspender todas as conclusões que se poderiam tirar das relações de vizinhança entre os diversos elementos da página)

— apressemo-nos a lembrar que, se a ordem alfabética não repoua sobre relações objetivas entre os seres designados pelas palavras, ela pode entretanto determinar relações entre esses seres; todos nós nos lembramos do papel que representava para cada um a situação que lhe cabia na lista alfabética dos alunos de sua classe

— as relações de vizinhança, quando não são suspensas pela ordem alfabética, podem desdobrar-se, quer de modo retílineo (a lista dos alunos nos resultados de uma

prova, do primeiro ao último, sendo este o mais afastado relativamente àquele), quer de modo circular, o último realçando o primeiro (assim os doze meses do ano, as quatro estações, as sete cores do arco-íris etc.), podem revestir-se de toda espécie de figuras, hierarquizar-se de mil modos),

simples ou complexas

(uma enumeração de elementos pode ser encabeçada por uma enumeração de categorias, de grupos etc.; temos assim uma classificação cuja disposição mais clara implica várias colunas separadas umas das outras, ou então várias enumerações cujos elementos respectivos mantêm correspondências)

— obtêm-se assim a forma do quadro; a lista telefónica é inteiramente constituída de um enorme quadro de correspondências).

4. *Obliquas*

As enumerações complexas dispor-se-ão assim naturalmente em várias colunas, cada elemento do quadro podendo ser o ponto de partida de uma estrutura horizontal, de um conjunto de frases. É claro que entre essas frases ou discursos poderão estabelecer-se ligações, assim como entre os membros de várias enumerações diferentes.

Rabelais, no primeiro capítulo de *Gargantua*, nos dá um bom exemplo elementar de tal estrutura oblíqua:

... attendu l'admirable transport des régnés et empires:
des Assyriens és Médés,
des Médés és Macedones,
des Macedones és Romains,
des Romains és Grecz,
des Grecz és François.

Isolando as duas colunas:

des Assyriens	és	Médés
Médés		Macedones
Macedones		Romains
Romains		Grecz
Grecz		François.

Mais adiante, no capítulo trinta e oito do *Livre Tercero*, há outro exemplo, muito mais rico:

Triboulet (dist Pantagruel) me semble compémentement fol.*

* Triboulet (disse Pantagruel) me parece compémentement louco. (N. da T.)

Panurge responde:

Proprement et totalement fol.*

Segue um diálogo entre Pantagruel e Panurge, disposto em duas colunas enumerações dos epítetos da palavra "fol" ("louco"):

Pantagruel:	Panurge:
Fol fatal,	F. de haulle game,
F. de nature,	F. de b quarre et de b mol,
F. céleste,	F. terrien,
F. Jovial,	F. joyeux et folastrant,
F. Mercutial,	F. folly et folliant,
F. lunaticque,	F. à pompettes,
F. erraticque,	F. à sonnettes,
F. aetéré et Junonien,	F. riant et vénérien
F. arctique,	F. de boubstracte,
F. héroïque,	F. de mère goutte,
...	...

(a enumeração, desta vez, comporta cento e três termos duplos)

F. hieroglyphique	F. de rebus,
F. authentique	F. à patron,
F. de valleur,	F. à chaperon,
F. précieux,	F. à douberebras,
F. fanatique,	F. à la damasquine,
F. fantastique,	F. de tauchte,
F. lymphaticque,	F. d'azamine,
F. panique,	F. baryonnant,
F. alambicqué,	F. moucheté,
F. non fascieux,	F. à éprouve de hacquebutte.

Essas passagens de Rabelais estão bem longe de terem recebido, até o presente, a atenção que merecem, da parte dos historiadores e teóricos da literatura; mas vê-se muito claramente, em certas regiões desse último trecho, a dupla correspondência horizontal e vertical, à qual se acrescenta a influência oblíqua de uma réplica à outra. Para insistir sobre essas ligações, é preciso encontrar um meio de forçar o olho a movimentos oblíquos com relação a essa trama horizontal-vertical. O processo mais corrente é o de remeter o leitor a outro ponto: por uma frase, pode-se levá-lo a olhar em outra parte, ou por exemplo, o título de um mesmo verbete da Enciclopédia, ou por um sinal (asterisco, número de nota etc.) retomado em outro lugar da página ou do volume. Mesmo se o signo empregado não tinha

* Propriamente e totalmente louco. (N. da T.)

para mim, anteriormente, um valor convencional, o simples fato de que ele seja repetido fora da seqüência normal, horizontal ou vertical, faz com que eu efetue a ligação. Sabe-se bem, aliás, que a repetição da mesma palavra no início de cada um dos membros de uma seqüência vertical é um dos melhores meios de chamar a atenção para esta.

Quanto mais os signos semelhantes são numerosos e próximos, mais eles vão forçar minha atenção, formar uma constelação dinâmica sobre o fundo da página. Às duas flechas fundamentais — da esquerda à direita, de alto abaixo — vão acrescentar-se todas aquelas que correrão de um pólo a outro dessas retomadas.

5. Margens

As notas são em geral postas fora do corpo da página, em baixo, às vezes remetidas ao final do capítulo ou do volume. O leitor é manifestamente convidado a ler o texto duas vezes, uma continuando diretamente a frase, outra fazendo o desvio da nota.

Essa distinção entre duas zonas do texto, uma facultativa, outra obrigatória, exprime freqüentemente uma distinção entre duas zonas do público ao qual o texto se dirige. Quando se fazem citações em língua estrangeira, e que se as traduz em notas, estima-se que certos leitores terão compreendido sozinhos, e que os outros, ignorando o espanhol ou o finlandês, precisarão fazer o desvio. Da mesma forma, quando o autor quer ser "acessível a todos", e no entanto defender-se contra os especialistas, ele se dirige a estes tratando os pontos delicados num pequeno campo reservado.

A nota se liga a uma única palavra do texto primário, mas muitas vezes o comentário se dirige de fato a todo o seu contexto. Não há, a partir daí, nenhuma razão para que se ponha o sinal em tal palavra e não numa outra, e temos nesse caso a glosa marginal.

A situação habitual das notas de rodapé faz com que se tenha tendência a consultá-las somente depois de ter lido o corpo do texto em seu conjunto; mas quando o comentário está situado lateralmente, o movimento normal da leitura nos leva a encontrá-lo durante nossa tomada de contato com aquele texto primário. Desde então, ele vai difundir-se, impregnar todo o discurso.

Pode-se considerar a tipografia das peças de teatro como um caso particular de estrutura marginal. O nome das personagens ficava outrora na margem; ele não fazia parte do texto ouvido; indispensável ao texto que llamos, ele era suprimido naquele que nos lêem; ele nos indicava como ler. Mais tarde, tornou-se mais corrente situar esse nome simetricamente, de um lado ou de outro com rela-

ção ao meio da página, outro modo de retirá-lo do corpo do texto.

A essas indicações, ligam-se as que concernem ao cenário, omitidas numa representação cênica em que o cenário está realizado, mais ou menos dadas numa leitura pelo rádio, e as indicações de tom, de ritmo, de sentimento, que o ator deve obrigatoriamente introduzir em sua interpretação. Assim, nas traduções dos clássicos gregos publicados sob o patrocínio da associação Guillaume Budé, a expressividade da métrica original foi substituída por anotações marginais do seguinte tipo: "Vivo, mais lento, melodrama etc."

A significação inteira de um texto pode ser transformada por tais indicações de leitura ou de interpretação. Assim a famosa indicação de *Tartufo*: "É um celerado que fala."

A frase à margem, o membro de frase, a palavra, não são ligados diretamente a algo que os precede ou que os acompanha no desenrolar da linha, do sulco, da fila primitiva, mas são como que o foco de difusão de certa iluminação, tanto mais sensível quanto mais estivermos próximos; é como uma mancha de tinta que se espalha, que aumenta, e que será contrabalancada, contida, pela difusão da mancha seguinte. A palavra age então como uma cor. Os nomes de cor e todos os que designam a qualidade de uma superfície ou de um espaço terão um poder de difusão sobre a página particularmente notável.

Mencionando certas palavras do texto, pode-se, controlar muito precisamente a direção, a amplitude da difusão, reduzir mais ou menos a glosa a uma nota.

Coleridge deu o exemplo clássico de utilização poética da glosa marginal em *The Rime of the Ancient Mariner*. Mesmo se não houver notas de rodapé, ou glossas à margem, os editores corream freqüentemente o corpo do texto na página com algumas palavras chamadas "título corrente". Na maior parte dos casos, trata-se com efeito do título da obra constantemente lembrado como a clave de uma pauta musical. Mas, sobretudo no século XIX, o título corrente podia variar de uma página à outra, repetindo os títulos dos capítulos, ou então caracterizando cada página, resumindo-a para permitir ao leitor situá-la mais comodamente.

Vê-se que o corpo da página pode ser enquadrado por uma verdadeira muralha de palavras, protegendo-o, ilustrando-o ou defendendo-o. Como as disposições desse tipo são relativamente custosas, hoje em dia elas são encontradas mais freqüentemente nas obras científicas: manuais, tratados, teses, onde, do ponto de vista literário, a rotina constitui infelizmente a lei.

6. Caracteres

A métrica dos trágicos gregos era ela mesma uma indicação de dicção, e qualquer disposição de versos na página, qualquer recorte do texto em linhas desiguais pode ter o mesmo valor. Mallarmé continua sendo o melhor exemplo desta utilização métrica da página, mas é preciso lembrar que ele próprio considerava *O Lance de Dados* como uma elevação ao nível do poema de processos já correntes no cartaz, no anúncio ou no jornalismo.

A tipografia expressiva de Mallarmé repousa sobre quatro princípios fundamentais:

1) As diferenças de intensidade na emissão das palavras são traduzidas por diferentes corpos tipográficos. As palavras pronunciadas fortemente, e que pertencem, no caso desse poema, à oração principal, são impressas em caracteres maiores. A ordem das intensidades, em Mallarmé, é equivalente à das subordinações.

2) Os brancos indicam os silêncios: brancos entre os parágrafos ou estrofes, mais ou menos densos, brancos no interior das linhas, mais ou menos longos, e sobretudo espaços maiores ou menores entre uma linha e outra. Aqui somos obrigados a considerar dois efeitos contrários: a leitura da prosa nos habitua a considerar como nulo o tempo de passagem de uma linha à outra da mesma coluna; quando o começo da linha seguinte estiver deslocado para a direita, como ocorre no início de um parágrafo, a primeira palavra será precedida por um silêncio sem que haja qualquer perturbação no movimento geral do texto. Em compensação, quando a linha seguinte está deslocada para a esquerda, vemos tendência a procurar mais acima a coluna com relação à qual este começo está colocado, e temos um efeito de volta atrás. É um silêncio sublinhado, que o leitor deverá realçar acentuando suas duas "margens", a palavra que precede e a que segue, ao passo que, no deslocamento para a direita, ele deverá ao contrário fazê-lo fluir atenuando suas beiradas, diminuindo a intensidade das palavras de cada lado.

3) É certo que Mallarmé procurou, além disso, um equivalente da altura dos sons, da entonação. Ele queria que o alto da página correspondesse ao mais agudo, e o baixo ao mais grave, como numa pauta musical. Mas isso, infelizmente, só pode ser aplicado em seu poema à espinha dorsal, à oração-título: *Um lance de dados jamais abolirá o Ácaso*, impressa em caracteres maiores, porque ela nunca ocupa mais de uma linha por página. A direção vertical de alto abaixo é tão determinante que, se quiséssemos ser literalmente fiéis ao princípio mallarmeano, seríamos obrigados, desde que tivéssemos várias linhas, a ter páginas começando sempre no agudo e terminando sempre no grave.

No *Lance de Dados*, o princípio se aplica cada vez menos à medida que nos afastamos da oração principal, e acaba por não se aplicar absolutamente.

4) A isso se acrescenta a distinção muito corrente entre duas "cores" tipográficas: o românico e o itálico, que corresponde a transcrição de um timbre ou de uma voz.

Essa última distinção pode diversificar-se indefinidamente desde que se utilizem caracteres de forma diferente, como o fazem todos os dias os jornais, os cartazes, os prospectos etc. Mallarmé não se aventurou nesse terreno.

O catálogo de uma tipografia nos apresenta hoje uma variedade de timbres tipográficos prodigiosa, praticamente inesgotável. O perigo reside justamente nessa riqueza que infelizmente, até agora, só foi explorada do modo mais grosseiro. Pouco a pouco, será preciso que os escritores aprendam a manejar as diferentes espécies de letras como os músicos suas cordas, suas caixas e suas percussões.

É óbvio que um estudo mais aprofundado do *Lance de Dados* permitiria ressaltar aí um certo número de funções que examinamos sob os títulos precedentes: enumerações, notas ou glosas.

7. Figuração

A página vista em bloco, antes mesmo que tenhamos decifrado qualquer de suas palavras, nos impressiona como figura determinada: retângulo maciço ou recortado em parágrafos, esclarecido ou não por títulos, fluxo de versos, estrofes regulares ou então as ágeis fantasias de La Fontaine. O texto se oferece imediatamente como compacto ou arejado, amorfo, regular ou irregular. É possível dar-se um sentido cada vez mais preciso a essas figuras.

Elas podem formar um desenho reconhecível ao primeiro olhar: é o caso da "Syrinx" de Teócritu, das "Asas" ou do "Altar" de George Herbert, da garrafa de Rabelais. Fala-se então de caligramas.

Os de Apollinaire, por vezes belos poemas, têm o inconveniente maior de só serem, no mais das vezes, textos dispostos segundo as linhas de um desenho que se realiza tipograficamente muito mal. Os de Teócritu, Rabelais, Herbert, Lewis Carroll ou Dylan Thomas são mais interessantes, porque a figuração aí informa todo o movimento da leitura; a figura plástica sendo ao mesmo tempo figura rítmica.

Mas seria injusto reduzir a caligrafia de Apollinaire à simples disposição das linhas do texto segundo os delimitamentos de sua ilustração sumária. Ele consegue instituir algumas vezes, entre as diferentes partes de seu texto, relações comparáveis às que existem entre as diferentes

partes de uma pintura. Uçugano-lo, sob o pseudônimo de "Gabriel Arboin", nas *Scivres de Paris*:

... em *Lettre-Océan*, o que se impõe e domina é o aspecto tipográfico, precisamente a imagem, ou o desenho. Que essa imagem seja composta por fragmentos de linguagem falada, isso não importa *psicologicamente*, pois a ligação entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica resultando numa ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva...

Deseñbocamos então nos inesgotáveis recursos das obras de arte com inscrições: templos egípcios, tapeçarias francesas, quadros de Van Eyck, que têm hoje em dia inúmeros herdeiros: *comic books*, manuais técnicos, folhetos publicitários, infelizmente não do mesmo nível. Trata-se de assumir toda essa arte popular industrial contemporânea e de elevá-la de tal sorte que ela possa rivalizar com as obras de outrora.

8. *A página na página*

De todos os objetos exteriores, aquele que é mais fácil reproduzir na página de um livro, é a página de um outro livro.

Todas as palavras, todas as frases de um texto corrido, ou mesmo de uma página complexa com notas, título corrente, subtítulos etc., influem umas sobre as outras. Pode-se ter interesse em isolar mais ou menos tal frase nesse campo, em apresentá-la como se ela estivesse sozinha. É o que acontecerá por exemplo num romance, quando se quiser reconstituir o efeito de um cartaz, de uma inscrição que o herói vê de repente. Esse trecho pode ser protegido por uma moldura que dará o equivalente de uma folha branca, quer ela seja do tamanho de um cartão de visita ou de um cartaz gigantesco, ou de uma página.

Esta pode ser suficientemente organizada para não precisar de moldura. Assim Balzac, em *A Misa do Departamento*, faz-nos ler algumas páginas de um falso romance negro, *Olimpia ou as Vinganças Romanas*, numa ordem diferente daquela que elas deveriam ter em seu volume, ao mesmo tempo que ele nos dá tudo o que é preciso para que possamos reconstituir essa ordem, apreciar as lacunas que subsistem entre duas seqüências. Tal reprodução tem, sobre o leitor, um efeito totalmente diferente daquele que poderia ter uma citação; somos colocados em presença do próprio objeto.

O fato de que o fim da linha numa coluna de prosa seja considerado como indiferente conduz, uma vez isolada a página, a notáveis deslocamentos de palavras, a uma

poesia involuntária da qual podemos tirar partido. Assim, a primeira passagem de *Olimpia ou as Vinganças Romanas*, começa na última palavra de uma frase, o que nos obriga a tentar imaginar o que a precede, e dá à linha um considerável poder de prolongamento. Essa palavra "caverna", que não tem mais valor gramatical preciso, vai representar com relação às frases que a seguem o papel de uma verdadeira armação de sustenidos e bemóis, é ela que vai dar o tom da página toda; seu valor de evocação vai tingi-la inteiramente.

Introduzida no interior de outra, a página se distingue desta por sua justificação mais reduzida. Frequentemente, nas obras eruditas, as citações são assim impressas em linhas mais curtas do que o resto. O olho segue naturalmente os alinhamentos dos parágrafos; existe aí a possibilidade de fazer funcionarem vários textos uns com os outros como vozes, e a atração entre os diferentes pedaços de uma mesma coluna se torna tanto mais forte quanto mais o corte que os separa é menos natural, por exemplo, se ele ocorre no meio de uma frase, como em Balzac, ou mesmo de uma palavra.

A reprodução de uma página, ou mesmo de uma linha no interior de uma outra página, permite um corte óptico cujas propriedades são bem diferentes das do corte habitual das citações. Ele permite introduzir no texto novas tensões, as mesmas que experimentamos tão frequentemente hoje em dia, nas cidades cobertas de *slogans*, de títulos e de anúncios, barulhentas de canções e discursos transmitidos, aquelas sacudidas que sentimos quando é brutalmente ocultado o que estávamos lendo ou escutando.

9. *Dípticos*

A Misa do Departamento, com seu recorte óptico das páginas de *Olimpia ou as Vinganças Romanas* e o retorno de sua ordem, conduz-nos aos problemas do volume, da ligação das páginas entre si.

A primeira característica do livro ocidental atual, a esse respeito, é sua apresentação em díptico: vemos sempre duas páginas ao mesmo tempo, uma em face da outra. Isto é sublinhado na *Misa do Departamento* pelo fato de que o título corrente *Olimpia ou as Vinganças Romanas* se estende sobre as duas páginas face a face, *Olimpia* à esquerda, *ou as Vinganças Romanas* à direita.

A costura, no meio do díptico, forma uma região de visibilidade menor; é por isso que as glosas são frequentemente dispostas simetricamente, a margem direita sendo a boa margem para a página da direita, a esquerda para a da esquerda.

O movimento da esquerda para a direita que transporta nosso olhar tem tendência a fazer-nos abandonar constantemente a página da esquerda em proveito da da direita, que por isso é chamada de "boa página", aquela sobre a qual se coloca sempre o título do livro e, no mais das vezes, os começos de capítulos.

A apresentação simultânea dessas duas folhas faz com que os quadros possam nelas se espraíar, transbordar de uma para outra, tornar o livro aberto em toda a sua largura, e com que as linhas de um dos lados possam responder às do outro.

O melhor exemplo dessa utilização do dúplico é a tradução justilinear, o texto original prosseguindo nos versos, a tradução nos retos. Sterne já tirou desse aspecto do livro um contraponto dos mais saborosos. Ele é aliás, até o presente, o maior artista da organização do volume de que eu tenho conhecimento.

10. Índices e sumários

A ordem na qual as páginas se seguem não tem de modo algum a mesma importância para uma narrativa linear, em que os acontecimentos se sucedem uns aos outros, e para uma enciclopédia, onde passaremos de verbete a verbete segundo as necessidades do momento. Mas na obra mais sucessiva, um índice pode ajudar-me a encontrar a simultaneidade do volume. Ao texto bem ordenado segundo uma simples linha, o editor erudito acrescentará um índice que nos permitirá justamente buscar tal palavra ou tal assunto sem precisar reler o livro de ponta a ponta.

A ordem primária da paginação, que já se torna nas traduções justilineares uma dupla paginação paralela, podem superpor-se várias espécies de outros trajetos aos quais somos convidados pelo próprio texto (assim, Sterne pula um capítulo e nos propõe sua leitura muito mais tarde), ou por meio de notas, de sinais, de apêndices, de enumerações de toda espécie. No fim do *Quarto Livro*, Rabalais acrescenta uma "Breve Declaração de Algumas Dicações mais Obscuras", um léxico, Carlo-Emílio Gadda junta a suas novelas longas notas humorísticas e eruditas, Faulkner, para a reedição de *O Som e a Fúria*, uma genealogia comentada da família Compson.

Não é somente o corpo da página que pode ser cercado por uma muralha, é o próprio corpo do livro, e todas as funções que encontramos ao nível da página podem ser reencontradas ao nível do volume.

Tudo isso sem mudar nada em sua aparência exterior, nem em seu modo atual da fabricação. Mas é certamente fácil imaginar variantes.

18. A LITERATURA, O OUVIDO E O OLHO

para Jean Beaufrere

1. Transcrever

Considera-se em geral, na França e no Ocidente, que a literatura é fundamentalmente algo de oral, algo que se *ouve*,

que ler consiste em devolver às palavras escritas sua sonoridade original, quer em voz alta, quer de um modo puramente interior, e, quando se colocam os problemas da origem e da evolução da linguagem, que esta se constitui inteiramente com relação ao ouvido, antes que o olho entre em jogo, antes que se procure transcrevê-la.