

Oralidade no manuscrito e na primeira edição de *Esaú e Jacob*, de Machado de Assis

*Luciana Antonini Schoeps*⁷⁰

Resumo

Esta comunicação pretende analisar as marcas de oralidade no manuscrito e na primeira edição do romance *Esaú e Jacob*, de Machado de Assis, na esteira dos trabalhos teóricos de Henri Meschonnic. Para o teórico francês, a oralidade não se refere àquilo que é falado ou oral, mas diz respeito a um ritmo próprio do significar, algo de um ritmo que pertence tanto ao oral como ao escrito, atuando como organizador do discurso, devendo, pois, ser entendida dentro da tríade falado/escrito/oral-oralidade. A partir de tal noção, levantarei nas rasuras encontradas no manuscrito do romance e em aspectos do romance publicado em 1904 elementos que apontam para a construção de um ritmo da prosa machadiana, organizando o discurso e definindo um sentido para o romance, mostrando que o som e o sentido são solidários na literatura. Alguns desses elementos parecem residir em um emprego específico da pontuação e no uso das maiúsculas e minúsculas depois das pontuações de exclamação, interrogação, reticências e ponto e vírgula. Nesse caso, podemos entrever pausas rítmicas menores ou maiores, implicando em mudanças nas cesuras rítmicas do texto e em seus tempos, cadenciando o discurso da prosa. Tal análise visa não apenas a um estudo puramente estilístico, mas almeja compreender o som como um importante elemento organizador do sentido, atuando na estrutura do romance e “enformando” o modo de funcionamento lógico da narrativa, de maneira semelhante à importância dada por Luiz Costa Lima à auditividade na cultura brasileira, característica que delimita o funcionamento da forma de pensar de nossa cultura.

Palavras-chave

Machado de Assis; oralidade; Meschonnic

70 Pós-Doutoranda da Área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, Doutora (2016) e Mestre (2012) em Letras pela Universidade de São Paulo. Bolsista Fapesp. E-mail: lucianaschoeps@yahoo.com.br

O presente trabalho pretende situar o atual andamento de pesquisa de pós-doutorado, na qual analiso as marcas de auditividade e oralidade no manuscrito e na primeira edição do romance *Esaú e Jacob*. Na edição anterior deste seminário, apresentei elementos concernentes às propostas da auditividade de acordo com Luiz Costa Lima (1981), mostrando de que maneira os modos de funcionamento da cultura auditiva brasileira podem ser vistos na estrutura da construção da prosa machadiana. Neste momento, dedico-me a apresentar alguns elementos em torno de outro possível operador estrutural da composição do autor, a saber, a oralidade.

Contudo, é necessário caracterizar previamente o que se entende aqui por oralidade, já que o termo pode ser compreendido a partir de vários vieses. Partindo das acepções mais correntes, o uso comum é associar diretamente a *oralidade* ao que é *falado*, sendo essa a definição que encontramos nos dicionários, tal como aponta o dicionário *Houaiss*, propondo uma definição e três subitens: “1. qualidade, estado ou condição do que é oral; 1.1. exposição oral; parte oral de um discurso; 1.2. caráter ou condição de línguas ou povos ágrafos; parte oral ou uso falado de uma língua; 1.3 (termo jurídico) procedimento exclusivamente verbal”, enquanto que para o termo *oral* encontramos a definição daquilo “que não é ou não está escrito; dito, realizado ou expresso de viva voz; verbal” (HOUAISS, 2009). Assim, vemos que o uso comum do termo associa diretamente o oral e a oralidade ao elemento fônico, àquilo que é falado, opondo o oral ao escrito.

Essa me parece ser a definição mais imediata do termo, acepção que é rapidamente encampada pela maioria dos estudos em ciências humanas, dentre os quais os literários, que resgatam a questão desde Platão, opondo o falado e o escrito, passando pelo fim da Idade Média, quando a performance oral, vocalizada, dos medievais dá lugar à leitura silenciosa daquilo que se chamará de literatura. Desde então, a literatura é compreendida como um fenômeno estético escrito, por oposição às suas formas oralizadas, vocalizadas, próprias das culturas iletradas, opondo-se a literatura formal à literatura oral e às formas de expressão orais. Dessa mesma oposição decorre que a literatura escrita se vê para sempre apartada de seu momento primevo de enunciação, no qual um *eu* se dirigia a um *tu*, no exato instante em que a performance do ato de fala constituía o próprio ato e fazer literários. Disso resulta que a literatura estaria sempre às voltas com sua oralidade perdida, como se pudesse ser resgatada alguma oralidade primeva, e em embate constante com tudo aquilo que ela suplantou: a cultura oral. Nesse panorama, falar de oralidade no escrito seria

equivalente a falar de uma representação, de uma mimese de um oral, de um falado, ou de uma intromissão de características formais do falado no escrito.

Sem deixar de notar a presença de tais ocorrências, que podem, sim, estar operando na construção das formas literárias, proponho aqui pensar a oralidade a partir de outra concepção teórica. Nesse sentido, o teórico francês Henri Meschonnic, legatário da linguística da enunciação de Émile Benveniste, propôs uma compreensão diversa para o que ele chamou de oralidade. Para o autor, dentro de seus estudos daquilo que ele desenvolveu como teoria do ritmo, a oralidade estaria compreendida não pelo binômio oral/escrito, mas pela tríade falado/escrito/oral ou oralidade, ou, como ele mesmo pontua “a oralidade [estaria] redefinida, contra o dualismo do escrito-oral, como o primado do ritmo e da prosódia no modo de significar [...]”⁷¹ (MESCHONNIC, 2006a, p. 12).

Nas pegadas de Benveniste, haveria em todo ato enunciativo literário a emergência de uma subjetividade implicada enunciativamente na poeticidade rítmica da literatura, atuando como elemento organizador do discurso, como pontua Gérard Dessons (1991, p. 118):

[O ritmo] se define especificamente como a inscrição do sujeito em seu discurso. [...] O poema, que nem sempre apresenta um “sentido” perceptível, nunca deixa, no entanto, de ter uma significação: ele significa por seu ritmo, essa organização específica de um sujeito que, em seu discurso, se apropria da língua comum, até fazer dela sua marca própria, sua identidade poética.⁷²

Para Meschonnic, seria pela apropriação enunciativa da linguagem que ocorreria uma implicação do sujeito na poeticidade sonora da literatura, da qual decorreria a emergência tanto da subjetividade discursiva como de um ritmo, que é tido como elemento organizador do discurso, seja ele em verso ou em prosa. A oralidade seria, então, esse ritmo próprio do modo de significar que estaria presente nos discursos orais e também nos discursos escritos:

A análise das diferentes maneiras de falar da oralidade e da voz pode ser conduzida com novas possibilidades, situando-se

71 “L’oralité redéfinie, contre le dualisme de l’écrit-l’oral, comme le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier [...]” (tradução minha).

72 “[Le rythme] se définit spécifiquement comme l’inscription du sujet dans son discours. [...] Le poème, qui ne présente pas toujours un ‘sens’ perceptible, ne cesse pourtant jamais d’avoir une signification: il signifie par son rythme, cette organisation spécifique d’un sujet qui, dans son discours, s’approprie la langue commune, jusqu’à en faire sa marque propre, son identité poétique” (tradução minha).

numa teoria do ritmo como organização do discurso e do sujeito. A confusão entre a voz e o fônico é solidária daquela que identifica o ritmo e o fônico. Para uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz, passa-se da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado, o oral. O que se debate é a própria questão da especificidade e da historicidade da linguagem. (MESCHONNIC, 2006b, p. 37).

Para além de pensarmos na oposição entre oral e escrito, vislumbrando o ritmo e a oralidade como um elemento importante apenas para o discurso oral e para a poesia, considero aqui a possibilidade de entrever a sonoridade própria do discurso em prosa como um dado organizador de sua estrutura. Haveria, portanto, um ritmo próprio do significar, algo de um ritmo que pertence tanto ao que é oral como ao que é escrito.

No caso aqui analisado, isto é, no romance de Machado de Assis, haveria uma busca pelo ritmo próprio da escrita, abrindo a possibilidade de deprendermos esse ritmo da prosa machadiana não como algo advindo diretamente do oral, ou seja, não apenas como representação de fala, mas como um elemento que organiza sua escrita.

A partir de tal noção, levantei no manuscrito do romance e na versão publicada em 1904 elementos que apontam para a construção de um ritmo da prosa machadiana, organizando o discurso e definindo um sentido para o romance, mostrando que o som e o sentido são solidários na literatura, por meio da oscilação da escrita do autor em um aspecto interessante. Se observarmos de perto o emprego das maiúsculas e minúsculas depois da pontuação de exclamação, interrogação, reticências e ponto e vírgula, tanto no manuscrito como na versão que se consolidou com a primeira edição publicada em 1904, veremos uma oscilação contínua, não nos parecendo haver nenhuma regra rígida que guiasse tal escolha. A variação ao longo do romance é farta, aparecendo, de forma aparentemente aleatória, tanto maiúsculas como minúsculas nos casos citados. Contudo, longe de ser mera arbitrariedade de Machado, me parece que essa variação pode estar ligada a uma determinação do ritmo, implicando diretamente a cadência da frase.

Isso porque a pontuação constitui elemento importante para a definição de um ritmo frasal, à qual adiciono aqui o emprego das maiúsculas e minúsculas, além de ser uma espécie de encarnação da voz no corpo da frase, uma corporificação do ritmo na própria carne do discurso. Deve-se lembrar que a pontuação foi por muito

tempo vista pelos gramáticos como algo mais ligado à sonoridade, contrariamente à abordagem atual, que preconiza o sentido e a lógica sintática:

A função dessas marcas, que colocam literalmente a voz na escrita, oscila entre a demarcação sintática dos grupos lógicos e a inscrição do ritmo enunciativo próprio ao sujeito, sendo a síntese desses dois registros a responsável pelo valor de uma pontuação.

[...] Historicamente, as teorias da pontuação evoluíram em direção à radicalização do ponto de vista lógico. No século XVII, os gramáticos favoreciam a perspectiva subjetiva [...]. Inversamente, o século XIX dá prioridade à função lógica e utiliza a pontuação para distinguir os elementos da proposição. Dito de outra forma, é a perspectiva lógico-sintática que então domina a prática empírica individual da linguagem.⁷³
(DESSONS, 1991, p. 48-9)

Na época em que Machado compunha suas obras, contudo, as gramáticas apontavam justamente para essa passagem entre uma pontuação mais propriamente sonora, trazendo à tona a oralidade, e para a tentativa de normatização de seu uso de acordo com a lógica sintática. Assim, inserido nesse processo de mudança, percebemos que em muitos momentos o uso da pontuação em Machado ainda leva em conta o aspecto rítmico-sonoro, tal como nos inúmeros casos que podem ser encontrados de emprego de vírgulas em lugares que fariam tremer todos os atuais gramáticos e cultores da língua, como se vê no básico e famigerado “erro” de se separar sujeito de verbo.

Voltando ao caso específico da alteração machadiana das maiúsculas e minúsculas após a pontuação, proponho aqui que ela estaria atuando como uma espécie de “guia” para a leitura do texto, sendo a corporificação da voz do leitor no texto, tal como uma partitura musical que indica as pausas e o tempo das pausas a serem realizadas quando da atualização do texto pela leitura. Quando aparece uma letra minúscula depois dos tipos de pontuação analisados, pressuponho que não se começa uma sentença nova, a pontuação [...], !, ? e ;] atuando não como ponto, mas como vírgula, fazendo uma pausa rítmica mínima. Dessa forma, lê-se os dois

73 “La fonction de ces marques, qui mettent littéralement la voix dans l’écriture, oscille entre la démarcation syntaxique des groupes logiques et l’inscription du rythme énonciatif propre au sujet, la synthèse de ces deux registres faisant la valeur d’une ponctuation. [...] Historiquement, les théories de la ponctuation ont évolué vers la radicalisation du point de vue logicien. Au XVII^e siècle, les grammairiens favorisaient la perspective subjective [...]. Inversement, le XIX^e siècle donne la priorité à la fonction logique, et utilise la ponctuation pour distinguer les éléments de la proposition. Autrement dit, c’est la perspective logico-syntaxique qui alors prime la pratique empirique individuelle du langage” (tradução minha).

períodos como um bloco único que apresenta uma cesura que o subdivide, mas cuja segunda frase deve ser lida juntamente com a que veio antes, pois a ela está atrelada. Na cesura, temos uma pausa menor, mas de tom exclamativo, interrogativo, neutro ou de suspensão, conforme for o caso da pontuação. Já quando aparece uma letra maiúscula após a pontuação, pressuponho que se começa uma nova sentença, devendo-se, portanto, fazer uma pausa rítmica maior.

Vejamos um excerto do romance no qual essa variação entre o uso da caixa alta e baixa no começo das frases se faz presente, retirado do capítulo XXXIX, intitulado “Um gatuno”:

Chegaram ao largo da Carioca, apearam-se e despediram-se; ela entrou pela rua Gonçalves Dias, ele enfiou pela da Carioca. No meio desta, Aires encontrou um magote de gente parada, logo depois andando em direção ao largo. [...] Viu que a gente era pouca, cinquenta ou sessenta pessoas, e ouviu que bradava contra a prisão de um homem. [...] Duas praças de polícia traziam o preso pelo braço. De quando em quando, este resistia, e então era preciso arrastá-lo ou forçá-lo por outro método. Tratava-se, ao que parece, do furto de uma carteira.

— Não furtei nada! bradava o preso detendo o passo. É falso! Larguem-me! sou um cidadão livre! Protesto! protesto!

— Siga para a estação!

— Não sigo!

— Não siga! bradava a gente anônima. Não siga! não siga!⁷⁴

Nessa passagem, teríamos que ler de maneira diferente conforme a aparição da letra maiúscula, fazendo uma pausa maior, e da letra minúscula, fazendo uma pausa menor e enfatizando a exclamação, interrogação ou suspensão só ao final, conforme a tentativa de indicação pela notação gráfica abaixo, marcando os tempos das pausas:

— Não furtei nada! | bradava o preso detendo o passo. ||
É falso! || Larguem-me! | sou um cidadão livre! || Protesto! |
protesto!

— Não siga! | bradava a gente anônima. || Não siga! |
não siga!

74 As versões encontradas para o excerto são idênticas tanto na primeira edição (ASSIS, 1904, p. 121) como no manuscrito, guardado na Academia Brasileira de Letras (ASSIS, Manuscrito, Fº 277, p. 260) e também disponível on-line (ASSIS, on-line, Imagem fac-similar n. 279).

Uma vez que o emprego da caixa alta e baixa no começo das frases se alterna de maneira que não parece ser irrelevante, essa variação nos tempos das pausas gera uma cadência diferente que tem de ser considerada ao se analisar o ritmo da prosa machadiana e os sentidos do ritmo para a significação da narrativa, já que nos parece que Machado procede a uma organização discursiva que preconiza o ritmo como definidor do sentido, compreendendo “a oralidade como rítmica linguística, cultural e forma-sujeito, o que solidariza, ao invés de separar, a literatura e o falado” (MESCHONNIC, 2006b, p. 41).

Tal análise visa não a um estudo puramente estilístico, mas almeja compreender o som como um importante elemento organizador do sentido, atuando na estrutura do romance e “enformando” o modo de funcionamento lógico da narrativa, de maneira semelhante à auditividade na cultura brasileira, que segundo Luiz Costa Lima (1981) delimita o funcionamento da forma de pensar de nossa cultura. Assim, Meschonnic traria os elementos teóricos para pensar o ritmo da escrita, apontando para as formas pelas quais a oralidade estrutura o escrito, fenômeno que em Machado de Assis, e na literatura brasileira, não se dá sem a interferência do funcionamento discursivo das formas de pensar da auditividade, já que estamos imersos em uma cultura auditiva, sendo a literatura um fenômeno estético historicamente circunscrito.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacob (Série Produção Intelectual; Subsérie Romance)*. Manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Múcio Leão, setor de Arquivo dos Acadêmicos.

_____. *Esaú e Jacob*. Fac-símile digitalizado do manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Machado de Assis; Item ACAD Textual. Disponível em: <<http://servbib.academia.org.br/arquivo/index.html>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

_____. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Bordas, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 3-29.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006a [1989].

_____. *Linguagem ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006b.