



O RITMO COMO INTERPRETANTE ANTROPOLÓGICO: UMA ANÁLISE DE *BANGLADESH 24042013*

RHYTHM AS AN ANTHROPOLOGICAL INTERPRETANT: AN ANALYSIS OF BANGLADESH 24042013

Daiane Neumann ¹

Lourenço Chacon ²

Resumo: Neste artigo, discute-se a noção de ritmo – conforme concebida por Henri Meschonnic – como interpretante antropológico. Para fazê-lo, parte-se da problematização dessa noção mais especificamente em *Critique du rythme: une anthropologie historique du langage*, a partir da consideração da linguagem enquanto uma antropologia histórica. É, ainda, de interesse deste artigo refletir sobre a noção na empiricidade do discurso, através da análise do poema “*Bangladesh 24042013*”, de Tarso de Melo. Para isso, foram mobilizadas as noções de acento sintático e acento prosódico, elaboradas em Dessons e Meschonnic (2003) e Dessons (2011) para a língua francesa, e reconsideradas a partir das características da língua portuguesa.


Palavras-chave: Ritmo. Antropologia Histórica da Linguagem. *Bangladesh 24042013*.

Abstract: This article discusses the notion of rhythm, proposed by Henri Meschonnic, as an anthropological interpretant - especially in *Critique du rythme: une anthropologie historique du langage*, in which the language is conceived as a historical anthropology. It also aims to reflect on the notion in speech empiricism through the analyses of the poem “*Bangladesh 24042013*”, by Tarso de Melo. In order to do that, the notions of syntactic accent and prosodic accent - as presented in Dessons and Meschonnic (2003) and Dessons (2011) for French - reconsidered for Portuguese - have been used.

Keywords: Rhythm. Historical Anthropology of Language. *Bangladesh 24042013*.

1 Professora dos cursos de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9399552968699184> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7363-0375>. E-mail: daiane_neumann@hotmail.com

2 Professor dos Programas de Pós-Graduação em Fonoaudiologia e em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7575560032654636> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8000-7672>.
E-mail: lourencochacon@yahoo.com.br



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

Introdução

A noção de “ritmo” proposta por Meschonnic (2009 [1982]) é de grande relevância na medida em que, a partir dela, é possível elaborar uma reflexão sobre linguagem relacionando a linguística, a literatura e a tradução. Tal como a conceberemos aqui, a noção de ritmo promove discussões a partir da organização linguística do discurso, que apontam para a necessidade de colocar-se à escuta da enunciação, o que transforma o modo de ler, particularmente poemas¹, bem como a atividade de tradução².

Compreender, no entanto, um texto, uma obra, a partir do ritmo, não significa apenas considerar mais um nível de significação, mas alterar o ponto de vista dessa compreensão. Significa deixar, metodologicamente, o domínio do signo, das unidades discretas, que considera o discurso enquanto combinação de unidades, e passar a conceber o discurso a partir de seu contínuo. Considerá-lo em seu *continuum* significa “[...] 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” (BENVENISTE, 2006 [1974], p. 65, *grifos do autor*).

É a partir do primado do ritmo, do primado da subjetividade, concebida como globalidade do discurso, que se pode analisar os textos e as obras, considerando, transversalmente, todos os níveis da linguagem, como o acentual, o prosódico, o sintático, o morfológico, o lexical. O ritmo é, assim, alçado a um interpretante antropológico, na medida em que analisar a subjetividade de um texto, de uma obra, significa analisar o ritmo do texto, da obra. O ritmo é, portanto, o sujeito na linguagem.

Trata-se, pois, de considerar, na análise do ritmo do discurso, o que Meschonnic (2009 [1982]) denominou uma antropologia histórica da linguagem, segundo a qual “[...] o homem se constitui historicamente como um ser de linguagem, fazendo do uso da linguagem seu modo de individuação” (DESSONS; NEUMANN; OLIVEIRA; 2020, p. 376). Assim, parte-se da noção de discurso, tal como é pensada por Benveniste, “[...] como um processo de subjetivação, [que] implica a linguagem como um processo de hominização” (DESSONS; NEUMANN; OLIVEIRA; 2020, p. 376).

Discutir, teoricamente, sobre as proposições gerais aqui apresentadas e, empiricamente, por meio da análise do poema “Bangladesh 24042013”, de Tarso de Melo, é o que faremos a seguir.

1. O ritmo e o discurso

Em *Critique durythme*, observa-se, através da história do ritmo, que suas raízes se encontram na música. A consequência disso é que o ritmo foi pensado, na canção, nos termos que vieram da música e que lhe convêm. A métrica foi originalmente inclusa na música. Logo, inseriu-se, nos estudos sobre o ritmo, um modo a-histórico de pensá-lo, já que figura como um universal da música e, por extensão, da linguagem.

Por sua vez, a poética do ritmo visa a rejeitar a pressuposição de que haveria uma teoria única do ritmo, comum à linguagem e à música, e a pensar a especificidade do ritmo na linguagem. Nesse sentido, a teoria do ritmo se torna uma teoria do discurso. Assim, a poética é “teoria do discurso na medida em que ela é teoria do ritmo, teoria do ritmo somente se ela é teoria do

1 Tomamos a noção de “poema” aqui como o faz Gérard Dessons, em sua obra *Le poème*. Inspirado pela poética de Meschonnic, Dessons (2011) propõe que o poema não seja concebido somente como um texto escrito em verso, mas como um texto que invente uma forma e um sentido, indissociavelmente. Desse modo, é possível que se observe o poema no romance, no teatro, no texto filosófico etc.

2 Embora a teoria do ritmo proposta por Henri Meschonnic considere conjuntamente a reflexão acerca da língua, da literatura e da tradução, neste artigo, em razão dos objetivos, não trataremos de questões de tradução.

discurso”³ (MESCHONNIC, 2009 [1982], p. 139).

A sustentação para a proposta de *Critique durythme* se encontra em Benveniste, que, ao fazer a crítica da etimologia da noção de ritmo a qual fornece e praticamente constitui a definição corrente, desestabilizou a sua inserção na teoria do signo, ao mesmo tempo em que permitiu desestabilizar a teoria do signo. As definições do ritmo enquanto “arranjo característico das partes de um todo” (BENVENISTE, 2005, p. 364) e “forma do movimento” (BENVENISTE, 2005, p. 369) colocam a noção de ritmo no contínuo do discurso, retirando-a do primado do signo, da língua, enquanto soma de unidades descontínuas.

Assim, o ritmo no discurso não é mais concebido como o lugar do emprego dos signos, mas como o *locus* da atividade dos sujeitos na e contra uma história, uma cultura, uma língua. Desse discurso emergem as relações sintagmáticas e paradigmáticas que constituem a significância. O sentido se constitui, assim, não e pelos sujeitos, já que está no discurso, e não na língua.

O ritmo não se reduz ao verso, ele é “consustancial ao discurso porque ele é consustancial ao vivo e a toda atividade”⁴. Trata-se de saber se “há uma especificidade do ritmo no discurso e do discurso pelo ritmo”⁵ (MESCHONNIC, 2009 [1982], p. 121).

Dessa forma, se o ritmo e o sentido são consustanciais um ao outro no discurso, a entonação faz parte do ritmo, a prosódia⁶ faz parte do ritmo, elementos que eram excluídos pela métrica (MESCHONNIC, 2009 [1982]). A significância é construída 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 entre som e sentido. O discurso produz e constitui a significação; a sintaxe, a “impulsão rítmica”⁷.

A crítica do ritmo se faz, assim, contra a associação da língua, do signo, da métrica às noções de unidade e de totalidade. No discurso, o discurso é ritmo, e o ritmo é discurso. O ritmo figura, portanto, como um conjunto sintético de todos os elementos que contribuem para sua constituição, como a organização de todas as suas unidades, desde aquelas da frase até aquelas da narrativa, com todas as suas figuras (MESCHONNIC, 2009 [1982]).

Na perspectiva do descontínuo na linguagem, a noção tradicional de ritmo não considera as relações de sentido que se estabelecem no poema e, quando o faz, o sentido é percebido a partir de relações de imitação. Assim, o ritmo é concebido como uma estrutura, um nível. Para a poética do ritmo, o ritmo não é mais um nível distinto, justaposto, mas uma organização do sentido no discurso. Assim como o discurso, o ritmo não pode ser separado do seu sentido, sua relação com o sentido no discurso é intrínseca. A construção do sentido se estabelece passando por todos os elementos do discurso.

A poética do ritmo concebe o sentido como uma atividade do sujeito, enquanto o ritmo é uma organização do sentido no discurso. O ritmo figura necessariamente como uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é também uma teoria do sujeito na linguagem. O sentido pensado no e pelos sujeitos propõe que 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 (MESCHONNIC, 2009 [1982]).

O ritmo passa a ser concebido como uma configuração tanto da enunciação quanto do enunciado. O ritmo figura como uma antissemiótica, no sentido de que propõe que o poema não é feito de signos, embora seja constituído de signos linguisticamente. O poema passa através dos signos. É esse caráter antissemiótico que torna impossível que se comente um verso ou um poema, buscando esgotar o sentido do poema; para a poética do ritmo, somente é possível que se comente como eles significam e a situação desse “como”.

³ No original, lê-se: “[...] est théorie du discours dans la mesure où elle est théorie du rythme, théorie du rythme seulement si elle est théorie du discours.”

⁴ No original, lê-se: “[...] consubstantiel au discours parce qu’il est consubstantiel au vivant, et à tout activité.”

⁵ No original, lê-se: “[...] il y a une spécificité du rythme dans le discours, et du discours par le rythme.”

⁶ É importante observar que a prosódia, em Meschonic, refere-se ao que foi denominado acento prosódico, e a entonação, ao que foi denominado acento sintático. Para discussão mais aprofundada acerca dos dois acentos, ver Neumann (2016).

⁷ Expressão utilizada em Meschonic (2009 [1982]) e emprestada de Osip Brik.

O sujeito da escritura, na esteira da poética do ritmo, é o sujeito pela escritura; o ritmo produz, transforma o sujeito, enquanto o sujeito emite o ritmo. Pode-se, assim, 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, passando por todos os níveis linguísticos. A subjetividade máxima é, portanto, toda diferencial, toda sistemática, pois o ritmo é sistema. O sistema é construído pela história, não por uma consciência ou intenção. 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 (MESCHONNIC, 2009 [1982]).

A partir da observação do contínuo do discurso, do semântico sem semiótico, é que se pode perceber o discurso como primeiro e, conseqüentemente, a interação entre língua e discurso, o que não pode ser percebido quando a língua é ponto de partida para a análise. O ritmo como sentido do sujeito figura como uma historicização do ritmo, concebido a partir do primado do discurso.

O ritmo é a organização das marcas pelas quais os significantes linguísticos e extralinguísticos produzem uma semântica específica, diferentemente do sentido lexical. A semântica específica é denominada “significância”, os valores próprios a um discurso e a um só. As marcas podem estar situadas em todos os níveis da linguagem, acentual, prosódico⁸, lexical, sintático, que constituem um paradigma e um sintagma e, assim, neutralizam a noção de nível. A significância consta em cada consoante, cada vogal, que emitem séries, tanto no sintagma quanto no paradigma. Os significantes são, portanto, tanto sintáticos quanto prosódicos. Diferentemente da ideia de que o sentido se organiza como uma atividade do sujeito da enunciação, Meschonnic (2009 [1982]) pontua que o ritmo é a organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso.

Há, na poética do ritmo, uma subversão da oposição entre a audição, sentido construído no tempo, e a visão, sentido construído no espaço. Assim, a visão é colocada na audição, uma categoria configura-se como um contínuo da outra na atividade subjetiva, trans-subjetiva. O visual torna-se inseparável de seu conflito com o oral. Disso resulta que “o branco tipográfico também tem sua historicidade”⁹ (2009 [1982], p. 229) e a “pontuação é a inserção mesma do oral no visual”¹⁰ (2009 [1982], p. 300).

O ritmo, a historicidade da voz, do espaço tipográfico passam, assim, a ser analisados na historicidade do discurso. O ritmo não é separável de uma historicidade da sintaxe, que constitui a historicidade da prosódia e do ritmo. O ritmo não pode ser separado da sintaxe, do sentido, do valor de um poema, conseqüentemente, é sua forma-sentido, sua historicidade; “ele transforma a escritura, a literatura”, “ele impõe uma percepção nova”¹¹ (2009 [1982], p. 357). A gramática de cada poema configura-se como parte constitutiva de seu ritmo, de sua significância.

O significante não é mais compreendido como uma oposição ao significado, nem como um plano simbólico, que pode ser extralinguístico, como tradicionalmente se fez na linguística e na psicanálise, respectivamente, mas como uma organização linguística e translinguística de um sujeito na e pela linguagem. Dessa forma, se caracteriza pela não separação entre mensagem e estrutura, entre valor e significação.

Para Meschonnic (2009 [1982]), a liberdade do poeta está somente em sua historicidade, não em uma liberdade de escolha, mas na imposição da alteridade. O sentido do indivíduo é o sentido do plural; trata-se do quadro, pela linguagem e história, de uma teoria do ritmo. Dessa forma, ler o ritmo é ler o sujeito, ler o ritmo é ler os sujeitos. Conforme concebida por Meschonnic, a noção de ritmo deixa o estatuto de nível de análise, para ganhar aquele de um interpretante antropológico, na medida em que analisar o ritmo é analisar o sujeito, os sujeitos, na linguagem.

Na próxima seção, serão discutidos os aspectos prosódicos e acentuais para a análise do

8 Cumpre notar, aqui, que os níveis acentual e prosódico aparecem separados em Meschonnic, na medida em que o primeiro refere-se ao acento sintático e o segundo ao acento prosódico. Dessa forma, a concepção de prosódia difere daquela apresentada pelas teorias prosódicas advindas dos estudos linguísticos *stricto sensu*. Para maiores informações acerca das teorias prosódicas, consultar Bisol (1999) e Nespôr e Vogel (2007).

9 No original, lê-se: “Le blanc typographique lui aussi a son historicité”.

10 No original, lê-se: “La ponctuation est l’insertion même de l’oral dans le visuel”.

11 No original, lê-se: “[...] il transforme l’écriture, la littérature [...] il impose une perception nouvelle”.

ritmo na linguagem.

2. Aspectos prosódicos e acentuais do ritmo

A acentuação é um elemento fundamental da significação de um poema; assim, atribuir-lhe uma função secundária significa fechar os olhos ao essencial daquilo que faz com que um poema signifique e que signifique diferentemente de outro (DESSONS, 2011). Resgatando e atualizando a discussão apresentada em Dessons e Meschonnic (2003) acerca dos dois tipos de acento para a descrição do ritmo, Dessons (2011) explica de que se trata o acento principal e o acento secundário.

A acentuação principal é intrínseca ao ritmo da linguagem, independente do tipo de discurso produzido, enquanto o acento secundário está ligado à especificidade do discurso. A acentuação principal se relaciona a dois tipos de acento: o sintático (ou de grupo) e o prosódico (DESSONS, 2011).

O acento sintático ou de grupo se localiza, em francês, sobre a última sílaba pronunciada de um grupo sintático¹², conforme o exemplo apresentado pelo autor (2009 [1982], p. 119):

Je nommerai / ton**front** /
J'enferai / un bû**cher** / au som**met** / de tes sangl**ots**. /
(Paul Éluard, « Vertueux solitaire », *Le Livre ouvert*, 1940)

No entanto, Dessons(2011) atenta para o fato de que esse acento pode cair sobre qualquer elemento do discurso que estiver ao final do grupo, como no exemplo abaixo, em que o sujeito “tu”, habitualmente proclítico, portanto inacentuado, recebe acentuação devido a estar isolado de seu verbo “erres” por dois grupos:

Tu, Rose Sélavy, hors de ces bornes **erres**
Dans un printemps en proie aux sueurs de l'amour.
(Robert Desnos, « Printemps », *Sens*, 1944)

O acento sintático ou de grupo, em língua portuguesa, recai sobre a penúltima sílaba da palavra, na maior parte dos casos; pode, no entanto, recair também sobre a última e a antepenúltima sílaba. O exemplo, a seguir, mostra como ficaria essa acentuação em língua portuguesa:

Quando / eu estudava / no colégio, / **interno**, /
Eu **fazia** / pecado solitário¹³. /
(Manoel de Barros, “Parrrede!”, *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

O segundo tipo de acento principal proposto para análise é o prosódico. Tal acento é produzido pela repetição de fonemas consonânticos em ataque, ou seja, em abertura de sílabas. A seguir, um exemplo utilizado por Dessons (2011, p. 119), de Jules Romains:

12 Em Dessons e Meschonnic (2003), os autores tomam os grupos sintáticos como aqueles que se organizam em torno de um verbo, de um advérbio, de um nome ou de um adjetivo. Há uma problematização acerca dos grupos em torno do nome e do adjetivo em língua francesa, já que algumas vezes constituem grupos separados e outras constituem um grupo só. Esse mesmo fenômeno pode ser observado em língua portuguesa, como se discutirá adiante neste trabalho.

13 Exemplo utilizado em Neumann (2016). Durante a análise da obra de Manoel de Barros, em Neumann (2016), a autora observou que, quando há um grupo formado por adjetivo e substantivo, há a presença de dois acentos no mesmo grupo, um principal e outro secundário. Há situações em que a alteração da ordem desses elementos provoca mudanças significativas de sentido, já que o substantivo seguido de adjetivo transforma o que seria um grupo em dois. Portanto, a análise que considera também os aspectos acentuais da língua mostra que há nuances de sentido decorrente especificamente da acentuação de um ou outro dos elementos que podem ser tomados como um grupo ou dois, quando, por vezes, as gramáticas da língua prevê em que se possa utilizar o adjetivo tanto antes quanto depois do substantivo, sem haver mudanças significativas de sentido.

Les **parfums** ne sont **plus** séparés des relents.
(« Le Théâtre », La Vie unanime, 1926)

A repetição da consoante [p], na posição de ataque silábico, acentua a sílaba da qual ela faz parte, independente de 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(2011):

Avec le feu du poêle et letic-tac de l'**heure**.

De acordo com o teórico da linguagem, a repetição da consoante [l] é responsável pela acentuação do artigo "le", duas vezes, e da palavra monossilábica "l'heure" [lœr]. Não acentua, no entanto, a palavra "poêle" porque ela fecha a sílaba dessa palavra monossilábica [pwal].

Há também acento, segundo Dessons(2011), em ataque de grupo, isto é, 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, não recebe acento de ataque, mesmo que a palavra abra o verso.

Em língua portuguesa, pode-se verificar a ocorrência de tal acento a partir de um excerto da obra de Manoel de Barros. As sílabas que apresentam consoantes no ataque, [m], [n] e [t], se repetem; por isso, são acentuadas do ponto de vista prosódico. 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**¹⁴.
(Manoel de Barros, "Cabeludinho", *Memórias inventadas: a Infância*, 2009)

O acento sintático ou de grupo, tratado em outros termos, encontra amparo na discussão sobre proeminência em estudos de fonética e fonologia. Nespor e Vogel (2007) tratam dos níveis de organização prosódica¹⁵ das línguas, elencando sete níveis dessa organização, correspondentes aos seguintes constituintes prosódicos propostos pelas autoras: o enunciado fonológico, a frase entonacional, a frase fonológica, o grupo clítico, a palavra fonológica, o pé métrico e a sílaba. O denominado "acentuado sintático", por Dessons e Meschonnic (2003) e por Dessons (2011), corresponde à proeminência da "frase fonológica", "o constituinte que congrega um ou mais grupos clíticos, ou seja, o grupo clítico propriamente dito e a palavra fonológica, ambos C neste nível" (BISOL, 1999, p. 237).

Bisol (1999) atenta para os fatos de que (i) há, entre a frase fonológica e a sintática¹⁶, nenhum isomorfismo, e (ii) a cabeça da frase fonológica é sempre mais forte à direita. Tais observações também permitem a aproximação entre a noção de frase fonológica e a noção de acento sintático, proposta pelos autores acima referidos.

Já o que foi denominado como acento prosódico nasce da discussão sobre a paranomásia

14 Exemplo utilizado em Neumann (2016).

15 É importante observar que a noção de prosódia em Nespor e Vogel (2007) se relaciona à organização, ao arranjo prosódico, que se pode estabelecer nos seteníveis destacados. Sua utilização é diferente daquela feita por Dessons e Meschonnic (2003) e por Dessons (2011), quando tratam do que denominaram "acentuado prosódico".

16 Por exemplo, o enunciado "O dia sombrio entristecia o solitário viajante" se estrutura, em termos sintáticos, como uma frase que, em termos prosódicos, é composta de quatro frases fonológicas –[O dia] [sombrio] [entristecia] [o solitário viajante] –, ou três, em caso de reestruturação entre as duas primeiras frases fonológicas: [O dia sombrio] [entristecia] [o solitário viajante] (BISOL, 1999, p. 237).

conforme definida por Fontanier¹⁷ (apud Dessons, 2011, p. 52): “a paronomásia [...] reúne na mesma frase palavras cujo som é aproximadamente o mesmo, mas o sentido é absolutamente outro”¹⁸. Para Jakobson (apud, 2011, p. 53), “a similitude fonológica é sentida como um parentesco semântico”¹⁹. Em Dessons (2011), 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”²⁰.

O acento secundário está relacionado à especificidade do discurso, especialmente à acentuação tipográfica, que pode ser representada pela alínea, pelo branco e pelos caracteres tipográficos.

A ação acentuante da alínea manifesta-se quando se produz após uma palavra não situada em fim de grupo, portanto sintaticamente não acentuada (DESSONS, 2011). Assim, no exemplo que segue, as palavras sintaticamente não acentuadas “vous, cette, un, ce, suis,” 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*, I^{ve} journée, scène 8, 1924)

É o que acontece também na passagem abaixo, que consta da obra analisada em Neumann (2016), em que a acentuação recai sobre a penúltima sílaba de “minha”, pronome que, em geral, não recebe acento sintático:

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 branco, produz um efeito de disjunção, que acentua, em francês, a última sílaba da palavra, localizada, dessa forma, em fim de grupo (DESSONS, 2011). Em português, tal situação produziria um acento mais provavelmente na penúltima sílaba, podendo também se localizar na antepenúltima ou na última sílaba. Segue a exemplificação de Dessons (2011, p. 120):

Nul comme si l'effraction comme si le nuage
Le dérobaient disparu 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 se inicia por uma consoante, ou seja, quando se tem uma sílaba de ataque iniciada por uma consoante:

17 *Les Figures dudiscours*, 1827.

18 No original, lê-se: “La paronomase [...] réunit dans le même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais le sens tout à fait différent”.

19 No original, lê-se: “La similitude phonologique est sentie comme: une parenté sémantique”.

20 No original, lê-se: “[...] 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”.

Nul comme si l'effraction comme si **le** nuage
 Le dérobaient **disparu** imminent.
 (Jacques Dupin, « L'onglée », *L'Embrasure*, 1971)

Utiliza-se, ainda, 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 (DESSONS, 2011). 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 (DESSONS, 2011).

Na obra analisada em Neumann (2016), também há casos de 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)

3. O ritmo em “Bangladesh 24042013”

Conforme anunciado na introdução do artigo, nesta seção, faremos uma reflexão empírica sobre a poética do ritmo, conforme proposta por Meschonnic (2009 [1982]), considerando os critérios estabelecidos para análise em Dessons e Meschonnic (2003) e revisados em Dessons (2011). Para fazê-lo, apresentamos o poema “Bangladesh 24042013”, de Tarso de Melo, marcado com os respectivos acentos sintáticos.

Bangladesh 24042013

a foto **final**, / o último **fô**lego, /
nervos / entre **v**igas / (**vi**da, / não **ou**so /
 não **ouço**), / o sangue **ir**manado /
 ao **con**creto, / o **a**mor / sob o **pó**, /
sonhos / sob os **es**combros: / foi a última /
vez / em que meu **cor**po / soube o **seu**, /
 foi a primeira **vez** / em que nós **f**omos /
 apenas **cor**po, / apenas **cor**pos, / **nós** /
 que **a**ntes / éramos **aço** / e **mú**sculos, /
 músculos e **aço** / **a**gora / enlaçamos o **pó** /
 do que éramos, / o **pó** / a que **f**omos, /

mil / como **nós**/ abraçados à **morte**, /
mil / como **nós**/ abraçados à **morte**, /
 tecidos **agora** / ao que **tecíamos**, /
 nossas **roupas** / e as **roupas** / em **que** /
 nos **tornamos**, / **agora** / que nosso **amor** /
 se chama **morte**, / **agora** / que **nosso** /
 mundo / é **ainda** / **menor**, / apenas **nós**, /
 nosso **pó**, / um **nó** / entre **nós** / e **tudo**. /
 (Tarso de Melo, Bangladesh 24042013, Íntimo desabrigo, 2017)

Observa-se, em uma primeira leitura de “Bangladesh 24042013”, que se trata de um poema escrito em apenas uma frase, já que o ponto final aparece apenas ao final do último verso. A ausência de letras maiúsculas no início do texto concorre para a produção de efeito de continuidade, como se o poema não se iniciasse no primeiro verso, como se esse dizer fosse uma continuidade de outros dizeres.

Como se trata de um poema de 19 versos escritos em apenas uma frase, a organização dos sentidos passa, necessariamente, pelos arranjos acentuais. Dessa forma, os acentos sintáticos auxiliam na delimitação das unidades de sentido, bem como em sua organização. Assim, estabelece-se uma tensão entre o ritmo construído pela acentuação sintática do discurso e o ritmo construído pelo que Dessons (2011) chamou de acento secundário, produzido pela alínea.

É o que acontece no oitavo verso. No sétimo verso, é a primeira vez em que o pronome “nós” aparece no poema, “foi a primeira vez / em que nós fomos”. No entanto, no oitavo verso, “apenas corpo, / apenas corpos, / nós”, o pronome “nós” é isolado por dois fatores, primeiramente, o pronome “nós” é isolado do verbo “enlaçamos”, por uma oração adjetiva restritiva “que antes éramos aço e músculos, músculos e aço” e pelo advérbio “agora”, em segundo lugar, porque se encontra ao final da alínea. Dessa forma, o pronome “nós” recebe um acento que, em geral, não receberia não fosse a situação específica em que se encontra no poema. Tal situação permite a leitura de “nós” como um pronome, mas também como um substantivo. Esse duplo sentido, esses dois planos de leitura constroem duas imagens possíveis que serão sobrepostas durante o restante do poema em todas as ocorrências de “nós”, “mil como nós abraçados à morte”; “mil como nós abraçados à morte”. Os versos 14, 15 e 16 parecem ratificar essa possibilidade de leitura “tecidos agora ao que tecíamos;”; “nossas roupas, agora que nosso amor”. A ratificação da leitura parece encontrar amparo no uso do verbo “tecer”, “tecíamos”, e do substantivo “roupas”. Essa dupla imagem também é bastante visível nos dois versos finais “mundo é ainda menor, apenas nós”, “nosso pó, um nó entre nós e tudo.” No último verso, inclusive, aparece o substantivo “nó” que se constrói em uma relação de valor, via eco prosódico com “nós”, lido tanto como pronome quanto como substantivo.

É a atenção a essa significância que se constrói através da consideração do ritmo do poema - e que percebe, portanto, um enlaçamento entre duas partes - que autoriza a reestruturação de alguns grupos sintáticos²¹ e, assim, a alteração da acentuação do poema. Dessa forma, “a **foto** / **final**” (verso 1), “o **sangue** / **irmanado**” (verso 3), “**músculos** / e **aço**” (verso 9), “**enlaçamos** / o **pó**” (verso 9), “**abraçados** / à **morte**” (versos 11 e 12), “**tecidos** / **agora**” (verso 13), “**se chama** / **morte**” (verso 17) tornam-se “a **foto final**” (verso 1), “o **sangue irmanado**” (verso 3), “**músculos e aço**” (verso 9), “**enlaçamos o pó**” (verso 9), “**abraçados à morte**” (versos 11 e 12), “**tecidos agora**” (verso 13) e “**se chama morte**” (verso 17). A reorganização dos grupos, concorre, semanticamente, para maior fusão entre os elementos centrais de cada grupo, “foto” e “final”, “sangue” e “irmanado”, “músculos” e “aço”, “enlaçamos” e “pó”, “abraçados” e “morte”, “tecidos” e “agora”, “se chama” e “morte”.

O poema vai produzindo um eixo associativo, indissociável do eixo sintagmático, conforme foi mostrado pela análise que considerou especificamente o acento sintático. Ao considerar o acento denominado prosódico, percebem-se séries associativas no poema. Essas séries são produzidas via parentesco sonoro, que não se dissocia do parentesco semântico. É o que acontece, no poema,

21 Essa proposta é inspirada em Nespore e Vogel (1986) para quem é possível haver a reestruturação de frases fonológicas desde que a frase mais à direita não seja ramificada.

com as relações que se constroem e que estabelecem os valores próprios a esse texto e apenas dele: “foto” “final” “fôlego”, verso 1; “nervos” “viga” “vida”, verso 2; rima interna estabelecida entre “ousou”, verso 2, “ouço”, verso 3; “final”, verso 1, “irmanado”, verso 3; “concreto”, verso 4, “escombros”, verso 5, “corpo”, verso 8, “corpos”, verso 8; “corpo” e “corpos”, no verso 8, aparecem associados a “pó”, no verso 10; “sonhos”, verso 5, “soube” e “seu”, verso 6, “ençamos”, verso 10, “abraçados”, versos 12 e 13, “tecidos”, verso 14, “teçamos”, verso 14, “aço”, verso 10; “músculos”, verso 10, “morte”, versos 12 e 13, “amor”, verso 16, “mundo”, verso 18; finalmente, percebe-se uma rima interna, ao final do poema, entre “nó” e “pó”. Estabelece-se, assim, não apenas uma relação entre “nós” e “nó”, mas também entre “nó” e “pó”.

“Bangladesh 24042013”, observado a partir de seu ritmo, quando o analista se coloca em uma atividade de escuta do poema, mostra que mais do que dizer, o poema faz alguma coisa. Nesse dizer, nesse movimento da enunciação no enunciado, percebemos o jogo que se dá entre os paradoxos de uma “vida” que é associada a “nervos” e “vigas”; de um “corpo” e “corpos” associados a “concreto”, mas também a “escombros”; de “mundo”, “amor” e “músculos” associados a “morte”. Nesse jogo de elementos paradoxais que constroem sua significância na relação de uns com os outros, também vai se tecendo um profundo encontro entre o “eu” e o “tu”, que sempre vão sendo apresentados através do “nós”, pronome que também pode ser lido como substantivo “nós”, aprofundando esse encontro. E, juntos, esse “eu” e “tu” se encontram no “nós”, para do “nó” passar ao “pó”, no paradoxo mais derradeiro do poema, que tematiza a vida e a morte.

Palavras finais

Este texto buscou atualizar a noção de ritmo, conforme proposta por Meschonnic (2009 [1982]). Nessa atualização, na esteira da poética do ritmo, o ritmo deixa de ser concebido como um nível da linguagem e passa a ser tomado como um interpretante antropológico, na medida em que analisar o ritmo é analisar o sujeito na linguagem. O sujeito é, então, a subjetividade na linguagem que perpassa a organização rítmica do poema. Analisar a subjetividade, o sujeito, significa analisar esse ritmo e atentar para os valores destacados ritmicamente no poema.

O ritmo, ao não mais ser concebido como um nível, também passa do descontínuo para o contínuo da linguagem. Nesse contínuo, ele perpassa todos os níveis da linguagem, o acentual, o prosódico, o morfológico, o sintático, o lexical. A verticalidade do ritmo no discurso é também a verticalidade do sujeito no discurso; por isso, o sujeito se constitui no e pelo ritmo, e o ritmo no e pelo sujeito. Na análise, percebe-se essa verticalidade, a partir da organização dos arranjos sintáticos e morfológicos, considerando a acentuação do poema, o ritmo do poema.

Ao lançar mão da discussão, especificamente, acerca dos aspectos prosódicos e acentuais, presentes em Dessons e Meschonnic (2003) e atualizados por Dessons (2011), o artigo buscou pensar empiricamente a noção de ritmo enquanto interpretante antropológico, através da análise do poema “Bangladesh 24042013”, de Tarso de Melo.

A análise buscou refletir acerca dessa significância que se constrói a partir da atividade de escuta do poema, de uma escuta que busca ouvir a enunciação do enunciado. É possível, assim, que se percebam sentidos outros que perpassam o poema, para além do que dizem as palavras. Por outro lado, a poética do ritmo é aberta, é infinita, no sentido de que não se pode prever todas as possibilidades de leituras do texto, todas as possibilidades de construções rítmicas que podem ser construídas em diferentes discursos em uma língua. Por isso, a teoria do ritmo se faz através da reflexão teórica e empírica, concomitantemente.

Referências

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Pontes Editores: São Paulo, 2005 [1966].
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Pontes Editores: São Paulo, 2006 [1974].

BISOL, Leda (Org.). **Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.

DESSONS, Gérard. **Le poème**. Armand Colin: Paris, 2011.

DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. **Traité du rythme– des vers et des proses**. Nathan: Paris, 2003.

DESSONS, Gérard; NEUMANN, Daiane; OLIVEIRA, Giovane F. Émile Benveniste e a arte de pensar: uma entrevista com Gérard Dessons. **ReVEL**, vol. 18, n. 34, 2020. Tradução de Daiane Neumann e Giovane F. Oliveira.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme– anthropologie historique du langage**. Édition Verdier: France, 2009 [1982].

NEUMANN, Daiane. **Em busca de uma poética da voz**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. **Prosodic phonology: with a new foreword**. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785, 2007.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2022.

Aceito em: 25 de fevereiro de 2022