

Daiane Neumann<sup>1</sup>**RESUMO**

Neste artigo, discute-se a noção de ritmo, conforme concebida por Henri Meschonnic, como interpretante antropológico. Para fazê-lo, parte-se da noção resgatada por Émile Benveniste, no texto “A noção de ‘ritmo’ em sua expressão linguística”. Nesse texto, o linguista remonta aos gregos, a fim de reconstruir semanticamente a noção e constata que o *ritmo* como o conhecemos hoje nasce do pensamento platônico. Essa problematização é retomada por Meschonnic em *Critique du rythme: une anthropologie historique du langage*, ao debruçar-se sobre tal noção, a partir da consideração da linguagem enquanto uma antropologia histórica. O ritmo é tomado, assim, em relação estreita com o discurso, com a subjetividade.

**Palavras-chave:** Ritmo. Antropologia histórica da linguagem. Discurso.

**ABSTRACT**

This article discusses the notion of rhythm - as an anthropological interpretant - proposed by Henri Meschonnic. Therefore, this text reflects on the notion reviewed by Émile Benveniste in his chapter “The Notion of ‘Rhythm’ in its Linguistic Expression”. Throughout this chapter, the linguist goes back to the Greeks in order to rebuild, semantically, this notion. He observes that the rhythm - as we currently know - is born with the platonic ideas. This discussion is recovered by Meschonnic in *Critique du rythme: une anthropologie historique du langage* while elaborating on this notion, considering language as a historical anthropology. Thus, the rhythm is interpreted in a close articulation with speech and subjectivity.

**Keywords:** Rhythm. Historical anthropology of language. Speech.

**1 INTRODUÇÃO<sup>2</sup>**

A noção de “ritmo”, reatualizada por Benveniste (2005 [1966]) e retomada por Meschonnic (2009 [1982]), tornou-se importante na medida em que, a partir dela, é possível elaborar uma reflexão sobre linguagem que a tome enquanto indissociável do ritmo que a constitui. Tal como a conceberei aqui, essa noção promove discussões a partir da organização

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pelotas/RS, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7363-0375>. E-mail: [daiane\\_neumann@hotmail.com](mailto:daiane_neumann@hotmail.com).

<sup>2</sup> Este texto é fruto de um recorte da tese de doutoramento intitulada *Em busca de uma poética da voz*, defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2016.



linguística do discurso, o que conseqüentemente aponta para o gesto de colocar-se à escuta da enunciação, o que transforma o modo de ler, particularmente poemas<sup>3</sup>, bem como a atividade de tradução.

Compreender, no entanto, um texto, uma obra, a partir do ritmo, não significa apenas considerar mais um nível de significação, mas, antes, alterar o ponto de vista dessa compreensão. Metodologicamente, é preciso deixar 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. Desse modo, “[...] 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).

A análise dos textos e das obras é feita a partir do primado do ritmo, do primado da subjetividade, concebida como globalidade do discurso. O ritmo é, portanto, transversal a 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, nesses termos, o sujeito na linguagem.

Trata-se, pois, para a análise de discursos, da consideração do 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).

## 2 O “RITMO” EM SUA EXPRESSÃO LINGUÍSTICA

Em texto publicado originalmente em 1951 e, após, em Benveniste (2005 [1966]), intitulado “a noção de ‘ritmo’ em sua expressão lingüística”, o linguista, buscando afastar-se de

---

<sup>3</sup> Tomo a noção de “poema” aqui tal 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. Dessa forma, é possível que se observe o poema no romance, no teatro, no texto filosófico, etc.



representações simplistas de uma etimologia superficial, considerando, pois, indissociavelmente a forma e o sentido, reconstrói semanticamente essa noção, que “[...] interessa a uma ampla porção das atividades humanas” (p. 361).

Assim, ao considerar que tal noção “serviria talvez até para caracterizar indistintivamente os comportamentos humanos, individuais e coletivos [...]” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 361), Benveniste teria “[...] lhe confe[rido] uma dimensão ética que verifica o emprego da palavra ritmo nos poetas líricos, em que toma o valor de “forma’ individual e distintiva do caráter humano<sup>4</sup>” (DESSONS, 2006, p. 182). Assim, Benveniste teria alçado a noção de ritmo explicitamente “[...] à altura de um verdadeiro interpretante antropológico<sup>5</sup>” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 361).

A reflexão de Benveniste, nesse artigo, inicia-se com o questionamento acerca de onde deriva *ῥυθμός* (ritmo) e qual seu sentido. O linguista não encontra dificuldade morfológica em ligar essa noção à de *ῥεῖν* (fluir). No entanto, semanticamente, seria impossível, em um primeiro exame, estabelecer relação entre a noção de ritmo e de fluir por meio do movimento regular das ondas.

Para Benveniste (2005[1966]), *ῥεῖν* (fluir) e todos os seus derivados indicam exclusivamente a noção de “fluir”; contudo, o mar não flui. Não se poderia utilizar, pois, *ῥεῖν* (fluir) para se falar a respeito do mar, e aliás jamais se emprega *ῥυθμός* (ritmo) para o movimento das ondas. “O que ‘flui’ (*ῥεῖ*) é o rio, o riacho; ora, uma corrente d’água não tem ‘ritmo’” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 362); dessa forma, “se *ῥυθμός* significa ‘fluxo, escoamento’, não se vê como teria tomado o valor próprio da palavra ‘ritmo’”.

Em Leucipo e Demócrito, segundo o linguista, a palavra *ῥυθμός* (ritmo) era um termo técnico e tinha o sentido de “forma”, o que seria confirmado por Aristóteles. Demócrito ensinava, assim, que a água e o ar são diferentes pela forma que tomam seus átomos constitutivos. A palavra “forma” também foi utilizada por tal filósofo para falar das instituições. Não há, assim, para Benveniste (2005[1966], p. 364), “[...] nenhuma variação, nenhuma ambigüidade, na significação que Demócrito atribuiu a *ῥυθμός* e que é sempre ‘forma’, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo”.

<sup>4</sup> Todas as traduções do artigo foram feitas por mim. Serão apresentados os textos originais em nota de rodapé. No original: [...] lui confere une dimension éthique que vérifie l’emploi du mot *rythme* chez les poètes lyriques, où il prend la valeur de “‘forme’ individuelle e distinctive du caractère humain”.

<sup>5</sup> No original: [...] à la hauteur d’un véritable interprétant anthropologique.

Em Heródoto, segundo o linguista, se aplicava *ῥυθμός* (ritmo) para tratar da “forma” das letras do alfabeto. Nos poetas líricos, desde o século VII, *ῥυθμός* (ritmo) aparece no sentido de “forma” individual e distintiva do caráter humano. Em Anacreonte, os *ῥυθμοί* (ritmos) figuram como formas particulares do humor ou do caráter. Em um fragmento de Ésquilo, lê-se “uma sorte impiedosa fez a minha forma (=condição) atual” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 365), em Sófocles, “por que imaginas o lugar da minha dor?” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 366), exatamente no sentido de “da forma”, assim, nesta última ocorrência *ῥυθμός* (ritmo) é traduzido como “imaginar”, “localizar”. Eurípedes fala de uma veste, da sua “forma” distintiva (BENVENISTE, 2005[1966], 366).

Esse sentido de *ῥυθμός* (ritmo) persiste na prosa ática do século V (BENVENISTE, 2005[1966]). Xenofonte faz do *ῥυθμοί* (ritmos) a “proporção”, a “bela forma”. Já em Platão, *ῥυθμός* (ritmo) é “disposição proporcionada” entre a opulência e a privação (BENVENISTE, 2005[1966], p. 366).

O empreendimento dessa reconstrução semântica de *ῥυθμός* (ritmo) leva Benveniste a três conclusões importantes: 1ª “*ῥυθμός* nunca significa ‘ritmo’ desde sua origem até o período ático”; 2ª “nunca se aplica ao movimento regular das ondas”; 3ª “o sentido constante é ‘forma distintiva, figura proporcionada, disposição’, nas mais variadas condições de emprego, aliás. Igualmente os derivados ou compostos, nominais ou verbais, de *ῥυθμός*, sempre se referem apenas à noção de ‘forma’” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 366).

Os escritores gregos utilizam ainda outra palavra, *σχημα*, para referir-se à forma. No entanto, não se confunde com o uso de *ῥυθμός* (ritmo), na medida em que a primeira significa “‘forma’ fixa, realizada, posta de algum modo como objeto”, enquanto a segunda designa “a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluído, a forma daquilo que não tem consciência orgânica” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 367).

Benveniste afirma que *ῥυθμός* (ritmo) significa “literalmente ‘maneira particular de fluir’” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 368), e que este foi o termo mais “próprio para descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 368)

Foi, então, Platão quem estabeleceu a noção de “ritmo”, tal como a conhecemos hoje, pois o filósofo emprega “*ῥυθμός* no sentido de ‘forma distintiva, disposição, proporção’”; assim,

“inova aplicando-o à forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento.” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 369, grifos do autor). Essa forma é determinada por uma medida sujeita a uma ordem e toma em Platão o sentido de “uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a ‘harmonia’ resulta da alternância do agudo e do grave” (BENVENISTE, 2005[1966]).

Chega-se, portanto, a falar de ritmo de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe atividade contínua composta por metro em termos alternados (BENVENISTE, 2005[1966]). Nasce, assim, a definição de ritmo como “[...] a configuração dos movimentos ordenados na duração” (BENVENISTE, 2005[1966], p. 370).

Partindo de uma pesquisa exaustiva acerca de sua noção em dicionários, em enciclopédias, na linguística, na poética, na música, na filosofia, em *Critique du rythme*, Meschonnic (2009[1982]) constata que as definições apresentadas são, na sua totalidade, advindas daquela proposta por Platão. Considerando o artigo supracitado de Benveniste, o teórico da linguagem propõe-se a ir além de sua constatação e fazer o que Benveniste não faz: *desplatônizar* a noção de ritmo.

### 3 O RITMO NA E PELA LINGUAGEM

Conforme pode ser observada em *Critique du rythme*, a história do ritmo mostra 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 da linguagem.

Contudo, o ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, de forma radical, tanto porque ele é aí linguagem, quanto porque está na linguagem (MESCHONNIC, 2009[1982]). As unidades da música e da linguagem são incompatíveis, o que leva à impossibilidade de se propor uma definição de ritmo comum à música, à poesia, à linguagem. Ademais, uma definição comum de ritmo para esses dois sistemas de significação torna-se um empecilho para se pensar a linguagem e a sua especificidade.

É o que sustenta Benveniste (2005[1966]), especificamente no capítulo *Semiologia da língua*, ao discutir acerca da relação entre diferentes sistemas de significação. A reflexão do linguista estabelece-se a partir da proposta saussuriana, segundo a qual as unidades de um sistema de



significação devem ser compreendidas dentro de seu próprio sistema. Para desenvolver sua proposta, Benveniste lança mão da comparação entre o sistema da língua e o sistema da música e das artes plásticas.

Através da consideração especificamente de que as unidades da língua e as unidades da música organizam-se e, portanto, significam de forma diferente, Benveniste (2005[1966]) dissocia a noção da unidade da noção de signo. Desse momento em diante, pode-se afirmar que todo signo é uma unidade, mas nem toda unidade é um signo. A relevância da constatação será percebida mais adiante no ponto de chegada da reflexão do linguista, ao perceber que há sistemas que possuem apenas o domínio semiótico<sup>6</sup>, como o dos gestos, e há sistemas que possuem apenas o domínio semântico, como é o caso do sistema da música e do sistema das artes plásticas.

A língua figura, portanto, como o único sistema de significação que se estabelece a partir de uma combinação entre os dois domínios, o do semiótico e o do semântico. Essa característica única é também o que alça a língua ao estatuto de único sistema capaz de interpretar todos os outros, inclusive a própria língua. Em Benveniste (2005[1966]), através de sua reflexão sobre a caracterização e o modo de funcionamento das unidades na língua e na música, se abre o caminho para a discussão proposta por Meschonnic (2009[1982]) de que não se pode pensar o ritmo na música e na linguagem enquanto isomórficos.

Considerando o ritmo como aquele relacionado à música, surge da métrica o ritmo-regularidade. O ritmo musical e poético passa a ser definido pelo retorno a intervalos iguais de um som – na música, pela nota musical; na poesia, pela sílaba – mais forte que os outros (MESCHONNIC, 2009[1982]). Confirmou-se, assim, a concepção unitária de ritmo, confirmaram-se as noções de medida e de isocronia, a música justificou a métrica, o que acabou por fragmentar o discurso. Inseriu-se, assim, a descontinuidade e apagou-se o contínuo.

A implicação dessa conveniência interna entre um texto e os ritmos musicais, segundo a qual o texto teria um ritmo vindo da música, e a música o sentido do texto, nasceu em Platão (MESCHONNIC, 2009[1982]). Muitos foram os efeitos dessa relação que vai do ritmo da música ao discurso e do ritmo do discurso à música. Contudo, “a música não significa. O discurso, o poema não cantam”<sup>7</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982], p. 135). A música não diz, ela faz, o que não

<sup>6</sup> Em Benveniste, estabelece-se como “domínio semiótico” o recorte metodológico relacionado ao mundo dos signos, em que o reconhecimento caracteriza o funcionamento. O que se compreende como “domínio semântico” se relaciona com o mundo do discurso, em que a compreensão caracteriza o funcionamento.

<sup>7</sup> No original, lê-se: “La musique ne signifie pas. Le discours, le poème ne chantent pas.”



significa que ela não tenha lugar na linguagem, que não perpassasse por ela, pois é a linguagem que a exprime.

A poética do ritmo visa, portanto, a rejeitar a pressuposição de que haveria uma teoria única do ritmo, comum à linguagem e à música, e pensar a especificidade do ritmo na linguagem. 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 discurso”<sup>8</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 139).

A sustentação para a proposta de *Critique du rythme* se encontra em Benveniste, que, ao fazer a crítica da etimologia da noção de ritmo que 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.

Embora Benveniste tenha sido o primeiro a tornar possível o desenvolvimento da poética do ritmo, ele não a desenvolveu. É Meschonnic quem a desenvolve e busca pensar a análise do poema como reveladora do funcionamento do ritmo no discurso. Este 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, nos 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”<sup>9</sup>. Trata-se de saber se “há uma especificidade do ritmo no discurso e do discurso pelo ritmo”<sup>10</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982], p. 121).

O lugar do ritmo da linguagem é o discurso, em que não há som que acompanhe um sentido que a ele corresponda, assim como não há imitação na linguagem. A motivação vem do discurso e dele emana, quando este é considerado um sistema de valores radicalmente arbitrário, cujas relações de sentido se estabelecem a partir das relações internas do sistema.

---

<sup>8</sup> 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.”

<sup>9</sup> No original, lê-se: “[...] consubstantiel au discours parce qu’il est consubstantiel au vivant, et à tout activité.”

<sup>10</sup> No original, lê-se: “[...] il y a une spécificité du rythme dans le discours, et du discours par le rythme.”

Assim, se o ritmo e o sentido são consubstanciais um ao outro no discurso, a entonação faz parte do ritmo, a prosódia faz parte do ritmo, elementos que eram excluídos pela métrica (MESCHONNIC, 2009[1982])<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>.

Em oposição à categoria do metro como norma, como uma virtualidade visada, ideal, propõe-se a concepção de ritmo enquanto realidade linguística, realização no discurso, “maneira poética individual de um autor, de uma tendência, de uma escola ou de uma época”<sup>13</sup> (TOMASEVSKIJ, 1970, p. 54 *apud* MESCHONNIC, 2009 [1982], p. 187). O ritmo real, portanto, se insurge contra a métrica, na medida em que as tabelas e as estatísticas não somente atrapalham, mas impõem a certeza dos números em lugar das condições de discurso.

A regularidade-periodicidade proposta pela concepção tradicional de ritmo exclui o ritmo da linguagem em geral e da prosa em particular, já que, segundo tal concepção, somente haveria ritmo na poesia. 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. Não há um discurso paralelo, interior, escondido sob as palavras, somente o discurso mesmo. O ritmo figura, portanto, como um conjunto sintético de todos os elementos que contribuem para sua constituição, como a organização de todas as 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

---

<sup>11</sup> É importante observar que a prosódia, em Meschonnic, 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).

<sup>12</sup> Expressão utilizada em Meschonnic (2009 [1982]) e emprestada de Osip Brik.

<sup>13</sup> Tradução minha. No original, lê-se: “[...] la maniere poetique individuelle d'un auteur, d'une tendance, d'une école ou d'une époque [...]”



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”.

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]).

Assim como propõe Benveniste (2005, p. 287), ao afirmar que “caem assim as velhas antinomias do ‘eu’ e do ‘outro’, do indivíduo e da sociedade”, Meschonnic (MESCHONNIC, 2009 [1982]) considera que não há oposição entre o eu e o outro, pois o sujeito é concebido enquanto individuação. No discurso, o social se torna individual, e o indivíduo ascende, fragmentariamente, indefinidamente, ao estatuto de sujeito, que só pode ser histórico e social. Da mesma forma, conforme o teórico da linguagem, se ascende indefinidamente à língua materna. Assim, a mais subjetiva condição de emissão poética somente é possível na coletividade.

A partir da observação do contínuo do discurso, do semântico sem semiótico, se pode perceber o discurso como primeiro e, conseqüentemente, a interação da língua e do discurso, o





que não pode ser percebido quando a língua é ponto de partida para a análise. O ritmo como sentido do sujeito figura como uma historicização do ritmo, concebido a partir do primado do discurso.

Para a poética do ritmo, o ritmo é concebido como uma disposição, uma organização da significância, uma forma interior do sentido, assim como a gramática é a forma anterior das línguas. A forma interior é possível, contudo, somente em um discurso-sistema, somente no discurso o ritmo pode ser esse sistema. O ritmo, em um discurso-sistema, se constitui de uma forma cada vez única, singular e evanescente.

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, prosódico<sup>14</sup>, 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 (MESCHONNIC, 2009 [1982]) pontua que o ritmo é a organização do sujeito como discurso no e pelo seu discurso.

A métrica é descontínua, mensurável, binária ou ternária, enquanto o ritmo é da ordem do contínuo-descontínuo, em que há a passagem do sujeito na e pela linguagem, a passagem do sentido e mais ainda da significância, do fazer sentido, em cada elemento do discurso. A noção de ritmo, conforme proposta pela poética do ritmo, é, portanto, qualitativa, e não mais quantitativa. Uma vez que a prosódia faz ritmo no interior do verso, não metricamente, a notação rítmica prosódica excede a escansão.

A prosódia ganha outro estatuto, na medida em que o ritmo e a prosódia juntos organizam a significância. Assim, “o sentido e o ritmo, indissociavelmente, são modificados pela prosódia, que é uma organização do sentido, e do verso, do sentido através dos significantes, – ritmo de

---

14 Cumpre notar, aqui, que o nível acentual e o prosódico aparecem separados, 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 Nespor e Vogel (2007).



sua ordem própria e contraponto do ritmo de intensidade”<sup>15</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982], p. 224). A convenção que propõe a existência de sílabas breves e longas não é mais pertinente, pois essa proporção se estabelece a partir do ponto de vista fonético-fonológico; o ritmo, no entanto, é mais sintático, sintagmático, semântico do que sonoro.

A identificação da rima ao final do verso colabora para a confusão entre o ritmo e a cadência e, conseqüentemente, entre a rima e o ritmo. A supressão da rima é, portanto, não apenas um simples rompimento com a tradição, mas a sua reinterpretação, seu aprofundamento, sua extensão prosódica, rítmica. Altera-se, conseqüentemente, o ponto de vista acerca da rima, que figura como “não somente o retorno de uma sonoridade, [mas como] uma ‘recorrência de valores’”<sup>16</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 261).

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”<sup>17</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 229) e a “pontuação é a inserção mesma do oral no visual”<sup>18</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 300).

O branco tipográfico é considerado como um silêncio que significa, pelo seu contexto de situação, gesto, olhares, entre os sujeitos. O silêncio não é tomado como ausência de linguagem. Sua duração é também, portanto, significativa. Tomados nessa perspectiva, os brancos são necessários ao poema, não apenas como margens, mas como a entrada do branco da página no interior do corpo do texto. A alternância do branco e não branco marca a alternância do desconhecido e do conhecido, do não dito sobre o dito, avanços, recuos, rimas da linguagem com ela mesma, enfim, as intermitências do viver-escrever.

As linhas e os brancos mostram que a linguagem e a “não-linguagem” significam uma pela outra, pois o branco não seria um espaço inserido no tempo de um texto, mas uma parte de sua

15 No original, lê-se: “[...] le sens et le rythme, indissociablement, sont modifiés par la prosodie, qui est une organisation du sens, et du vers, du sens à travers les signifiants, - rythme de son ordre propre et contrepoint du rythme d’intensité.”

16 No original, lê-se: “[...] pas seulement le retour d’une sonorité, c’est une ‘réurrence de valeurs’ [...]”.

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

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

progressão, como a parte visual do dizer (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 304). A tipografia passa a ser concebida enquanto subjetiva e intrinsecamente ligada a uma sintaxe.

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”<sup>19</sup> (MESCHONNIC, 2009[1982]), p. 357). A gramática de cada poema configura-se como parte constitutiva de seu ritmo, de sua significância.

Na esteira da poética do ritmo, 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.

O ritmo linguístico é, então, próprio de cada língua, o que não significa que a língua possua um ritmo<sup>20</sup>, mas sim que suas palavras, suas frases, seus discursos têm um ritmo. A língua é um conjunto de condições rítmicas. O ritmo tem lugar somente no discurso e se transforma com ele, já que depende de sua sintagmatização e de sua prosódia.

A crítica do ritmo desenvolve o projeto de uma antropologia histórica da linguagem, que propõe uma tensão entre o sujeito e o social, já que o ritmo é concebido como uma tensão entre o sujeito e a linguagem. O ritmo é, portanto, cultural, social, como o indivíduo. A poética do ritmo propõe uma nova relação entre o indivíduo e a coletividade.

O ritmo é a marcação da subjetividade, seu sistema, a história de um sujeito através de seu discurso. O ritmo é o movimento da enunciação, o situado e o situante. Assim, o ritmo manifesta o sujeito como inacabado, uma função do indivíduo, que só pode ser aí inteiro e fragmentado. Por isso, ler significa ascender à subjetividade (MESCHONNIC, 2009 [1982]).

---

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

20 Conforme pontua Massini-Cagliari (1992), para Pinke (1947), estudar o ritmo de uma língua equivaleria a angariar elementos suficientes para descrevê-la como língua de ritmo acentual ou de ritmo silábico. O estudo com a língua portuguesa, realizado pela autora, aponta, no entanto, que “essa tipologia rítmica, baseada na noção de isocronia, não pode ser encontrada em nível fonético (acústico).

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.

#### 4 PALAVRAS FINAIS

Este texto buscou atualizar a noção de ritmo, conforme proposta por Benveniste (2005 [1966]) e retomada 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. A unidade de análise é, então, o texto, a obra, que forma um sistema de discurso. Analisar o ritmo significa analisar o discurso como unidade, o discurso como índice global de subjetividade. Assim, analisar o ritmo, através dos valores destacados ritmicamente, é analisar a subjetividade.

Ao se considerar o discurso como um contínuo da linguagem, percebe-se o ritmo como aquele que 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.

Desde o ponto de vista da análise do ritmo na linguagem, pode-se perceber a significância que se constrói a partir da atividade de escuta do poema, de uma escuta que busca ouvir a enunciação do enunciado. Sentidos outros que perpassam o poema, para além do que dizem as palavras, são percebidos. Contudo, o ritmo é tomado como aberto, é infinito, no sentido de que não se podem prever todas as possibilidades de leituras de um texto, todas as possibilidades de construções rítmicas que podem ser construídas em diferentes discursos em uma língua.

A alteração da noção de ritmo proposta por Meschonnic (2009[1982]) é solidária de uma alteração de paradigma dos estudos da linguagem e da literatura. Não se parte mais do descontínuo das unidades e das categorias já disponibilizadas previamente para a análise, mas se busca, através

do estudo do contínuo, compreender o sistema de discurso, a partir das relações que ele mesmo estabelece, relações essas que são sempre únicas, já que a subjetividade não está relacionada apenas ao ato de produção do discurso, mas também à escuta desse discurso. O movimento discursivo não se relaciona somente à subjetividade e à intersubjetividade, mas também a uma trans-subjetividade.

O analista da linguagem é convidado a sair da segurança estabelecida pela elaboração de categorias prévias de análise, em geral concernentes ao logos, e se lançar no discurso-rio, na linguagem-vida, em uma escuta infinita dos movimentos de significância dos textos e dos discursos, em que já não se estabelecem fronteiras entre o *eu* e o *outro*, entre a *forma* e o *sentido*, entre o *som* e o *sentido*, entre a *leitura* e a *escuta*, entre a *língua* e a *literatura*, entre a *linguagem* e a *vida*.

A história da noção de ritmo, que pode ser acompanhada via a reflexão proposta por Benveniste (2005[1966]) e Meschonnic (2009[1982]), testemunha, para além da forma de conceber o ritmo nos diferentes movimentos da história do pensamento ocidental, também as diferentes formas de pensar a linguagem, a literatura, o conhecimento. Essas diferentes formas de pensar são também reveladoras de alterações de paradigmas. Aquele proposto por Meschonnic, através da noção de ritmo, nos convida à escuta do contínuo na linguagem, bem como a trabalhar a partir dos efeitos dessa escuta.

## REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I**. Pontes Editores: São Paulo, 2005 [1966].
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral II**. Pontes Editores: São Paulo, 2006 [1974].
- BISOL, L. (org.). **Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999.
- DESSONS, G. **Émile Benveniste, l'invention du discours**. Éditions IN PRESS: France, 2006.
- DESSONS, G. **Le poème**. Armand Colin: Paris, 2011.
- DESSONS, G.; MESCHONNIC, H. **Traité du rythme** - des vers et des proses. Nathan: Paris, 2003.



DESSONS, G.; NEUMANN, D.; OLIVEIRA, G. F. Émile Benveniste e a arte de pensar: uma entrevista com Gérard Dessons. Tradução de Daiane Neumann e Giovane Fernandes Oliveira. **ReVEL**, v. 18, n.34. p. 374-380, 2020.

MASSINI-CAGLIARI, G. **Acento e ritmo**. São Paulo: Contexto, 1992.

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

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

NEUMANN, D. **Em busca de uma poética da voz**. 2016. 173f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

*Artigo recebido em: 15/07/2022*

*Artigo aprovado em: 25/10/2022*

*Artigo publicado em: 30/10/2022*

#### COMO CITAR

NEUMANN, D. O ritmo *no e pelo* discurso. **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 11, p. 1-15, e02209, 2022.

