

ALGUNS ASPECTOS DOS ESTUDOS TRADICIONAIS SOBRE O RITMO E OS FATOS DO SENTIDO¹

Lourenço CHACON²

- RESUMO: Neste trabalho, discutimos duas posições dos estudos tradicionais sobre o ritmo que, a nosso ver, dificultam o estabelecimento de relações entre o ritmo e os fatos da significação linguística. Essas duas posições podem ser caracterizadas como: (a) da incompatibilização entre ritmo e sentido; e (b) da tentativa de compatibilização entre ritmo e sentido.
- PALAVRAS-CHAVE: Ritmo-lingüística; métrica; significação linguística.

Apresentação

Neste artigo, temos como preocupação discutir duas posições que se observam nos estudos tradicionais sobre o ritmo. A nosso ver, essas duas posições – a saber, a da incompatibilização entre ritmo e sentido e a da tentativa de compatibilização entre ritmo e sentido – dificultam, quando não impossibilitam, o estabelecimento de relações entre ritmo e sentido. Acreditamos que – num momento em que o papel central do ritmo na organização dos fatos relativos à linguagem vem sendo, cada vez mais, acentuado³ – a crítica a essas duas posições pode chamar a atenção para a natureza rítmica da significação linguística, além de contribuir para a compreensão de como foram historicamente concebidas as relações entre ritmo e linguagem.

Nossa exposição obedecerá a duas etapas: primeiramente, destacaremos algumas bases dos estudos tradicionais sobre o ritmo, para, em seguida, esboçarmos a crítica a cada uma dessas duas posições.

1 As discussões feitas neste artigo – no contexto mais amplo de discussões sobre o papel organizador do ritmo na linguagem – constam do trabalho de tese que estamos desenvolvendo sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Bernadete Marques Abaurre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (doutorado), na Universidade Estadual de Campinas (SP).

2 Departamento de Foncaudiologia – Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP – 17525-900 – Marília – SP.

3 Para maiores informações sobre esse deslocamento epistemológico que se verifica nos estudos sobre o ritmo, remetemos o leitor ao seguinte trabalho: Moraes, M. R. de. *Por uma teoria do ritmo: o caso da metáfora musical em linguística*. Campinas, 1991. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Os estudos tradicionais sobre o ritmo

Nos estudos tradicionais, conforme Meschonnic (1982), o conceito de ritmo caracteriza-se pelo sincretismo, na medida em que abriga, sob a mesma rubrica, ordens bastante distintas, como a do cósmico-biológico e a do histórico. A mistura entre essas duas ordens, segundo o autor, resulta freqüentemente em confusão ou inversões de planos, verificáveis, por exemplo, em abordagens que “partem do particular antropológico”, ou seja, de uma singularidade histórica, “para colocar em extensão ou metáfora o cósmico, o biológico” ou, inversamente, em discursos que “partem do geral para o particular” (Meschonnic, p.172).⁴

Paul Fraisse (Meschonnic, p.146) desvenda, com clareza, o sincretismo contido no conceito de ritmo. Com efeito, de acordo com Fraisse, o termo *ritmo* não tem o mesmo sentido em *ritmo cardíaco* e *ritmo iâmbico*: no primeiro caso, a expressão estaria caracterizando a periodicidade de um fenômeno, ao passo que, no segundo, estaria designando a estrutura de uma seqüência de estimulações, a saber, uma breve seguida de uma longa. Numa síntese que não leva em conta essa diferença de sentido e assume o sincretismo que a caracteriza, o ritmo fica, conseqüentemente, situado antes e para fora da linguagem como “uma categoria abstrata, universal, uma forma *a priori* da sensibilidade” (p.21), o que inviabiliza a percepção do ritmo *na e pela linguagem* e a linguagem *no e pelo ritmo*.

O sincretismo não é a única propriedade a caracterizar o conceito de ritmo nos estudos tradicionais. Benveniste (1976) explica que a noção de ritmo, tal como tradicionalmente foi (e continua ainda a ser) difundida, é produto de uma especificação do sentido do termo grego *rhythmós*, do qual deriva a palavra ritmo. O que era antes entendido, em sentido geral, como forma, configuração particular daquilo que é fluido, que se movimenta, passa a designar apenas o movimento cadenciado, ou seja, passa a designar, de modo específico, uma forma ou configuração mensurável daquilo que se movimenta. Essa especificação, segundo esse autor, ocorre com Platão, que emprega esse termo retendo dele a idéia de forma, de configuração, mas associando-a à idéia de número, de harmonia. A noção de ritmo passa a ser “determinada por uma ‘medida’ e sujeita a uma ordem” (p.369), cristalizando-se, a partir de então, como “configuração dos movimentos ordenados na duração” (p.370).

O ritmo passa, pois, a ser definido pela medida e, como decorrência, a teoria rítmica fica limitada àqueles fatos da linguagem de caráter métrico (ou seja, o poema), “deixando o resto fora do teorizável” (Meschonnic, 1982, p.139). Tal exclusão ocorre porque se criam sérias dificuldades de vínculo entre os fatos não métricos da linguagem e uma concepção de ritmo em que a ordem ou a regularidade ocupam a posição principal.

4 Neste trabalho, a tradução das citações de Meschonnic é nossa.

Dentre outras, uma concepção métrica do ritmo, como passaremos a ver, produz nos estudos da linguagem duas grandes dificuldades de vinculação: aquela entre o ritmo e a história e aquela entre o ritmo e o sentido.

No que se refere à primeira dificuldade, pensar o ritmo segundo uma "visão sintética de grande amplitude" (p.23), abrangendo desde fenômenos culturais até fenômenos cósmico-biológicos, significa, em última instância, des-historicizá-lo, na medida em que uma tal generalização parece ser possível unicamente com base na crença de que os fenômenos mais "mundanos", por assim dizer, não passariam de manifestações específicas de princípios mais cosmológicos – portanto, mais gerais e supostamente mais essenciais. Ultrapassando os limites do histórico, o ritmo seria, pois, um fato prévio aos fenômenos (que não fariam senão manifestá-lo), tendendo ao quase "sistema de símbolos matemáticos" ou ao quase "domínio autônomo e fechado" (p.23) da métrica preexistente ao fato histórico do poema.

Mais ainda, a própria noção de ritmo acaba por sucumbir à noção de metro, ou seja, o ritmo passa a ser entendido como a manifestação de um princípio métrico, de tal forma que essa inversão "coloca sempre em primeiro plano a permanência da ordem, da qual o ritmo é concebido como uma variação" (p.184). Expliquemo-nos. Como se sabe, o metro é um padrão, é uma estrutura ou modelo de composição. Desse modo, a relação entre o metro e o poema acaba se caracterizando como uma oposição "entre o metro como *norma*, isto é, virtualidade visada, ideal, e o ritmo, como *realidade* linguística, isto é, realização no discurso" (p.187). Nesse contexto, não é o ritmo em sua concretização que é buscado no poema, ou, em outros termos, não é ao poema que se visa, mas a uma regularidade/periodicidade – o metro como norma – que exclui o fato histórico da linguagem. Em suma, na visão tradicional criticada, uma primeira grande dificuldade: vincular *ritmo* e *história*.

Decorrente desta, uma segunda grande dificuldade: vincular *ritmo* e *sentido*. De acordo com Meschonnic, os sistemas de versificação são concebidos pela teoria tradicional do ritmo como normas que organizam unidades não significantes. Isso quer dizer que tais unidades "só afetam uma substância sonora, não o sentido" (p.525). Assim, a métrica trabalharia sobre um suposto "ritmo puro", que, de fato, nada mais é do que o metro entendido como o próprio ritmo.

Essa operação de conservar o ritmo "puro", abstrato, separando o sentido da substância fônica, incluiria ainda, segundo Meschonnic, a redução do ritmo a um fenômeno acústico, dado que, num tal quadro, "as vogais e consoantes são ... separadas do sentido das palavras e da significação da frase" (p.621).

Vê-se, assim, que, numa tal concepção, a linguagem – entendida como aquele aspecto da "realidade palpável" que manifestaria o princípio do metro/norma, por sua vez entendido como o próprio ritmo – não passaria de um material concreto, um suporte para a realização desse princípio essencial. E – fato mais grave, a nosso ver – suporte no qual o sentido não tem vez, já que, nesse enfoque tradicional (em que *forma* e *conteúdo* têm existência autônoma, ou ainda em que o som não passa de

veículo de idéias preexistentes à própria linguagem), o princípio métrico só se aplicaria à substância mais sensível desse material: a parte fônica.

Como vimos, a redução do ritmo ao metro, num processo em que se dá a sua cosmologização, dificulta, no quadro tradicional, o vínculo entre ritmo e história. Apenas essa dificuldade – a se manter o quadro tradicional – bastaria para produzir ainda outra, aquela de vincular ritmo e sentido, já que muitos dos desdobramentos da ciência lingüística têm como princípio inquestionável a historicidade do sentido. Haveria, pois, uma transitividade de uma para outra dificuldade de vinculação: se o ritmo não se vincula à história, e se o sentido é histórico, logo o ritmo não se vincula ao sentido.

Uma outra demonstração, contudo, poderia também elucidar a última dificuldade de que estamos tratando. O ritmo, entendido como ordem, regularidade, nada permite dizer sobre o sentido, porque a métrica, tal como criticada por Meschonnic, não é semântica, “o metro não tem sentido” (p.525). E não poderia ser diferente, já que, no mesmo quadro em que o ritmo se reduz à métrica, o sentido preexiste à linguagem e o ritmo é um princípio formal, regular, cuja aplicabilidade só é verificável na matéria fônica da linguagem. A exclusão do sentido, num quadro como esse, explica, pois, por que a organização dos elementos da poesia não seria a organização de seu sentido, numa acepção ampla desse termo, mas apenas a de sua forma, entendida, obviamente, como desvinculada da significação.

A propósito, uma afirmação de Matila Ghyka (apud Meschonnic, 1982), de que dois versos de Racine teriam o mesmo “ritmo”, recebeu de Meschonnic o seguinte comentário:

como os limites de palavras e de grupos são outros, a organização, outra, as relações prosódicas, outras, esses dois versos não são semelhantes quanto ao ritmo, assim como nenhum verso é semelhante a nenhum outro. Não existem dois versos semelhantes quanto ao ritmo. Apenas os acentos de intensidade estão nos mesmos lugares. Eles não são todo o ritmo. (p.571)

Pode-se observar, baseado neste comentário de Meschonnic, que apenas uma concepção métrica do ritmo, como um princípio: a) que preexiste ao uso da linguagem; b) que se aplica apenas à substância fônica da linguagem (os acentos de intensidade, segundo Meschonnic); e c) que não se vincula com o sentido, poderia permitir a Ghyka fazer a afirmação que fez, de que dois versos de Racine teriam o mesmo ritmo. É possível, pois, situar sem dificuldades o lugar de tal afirmação.

Num quadro como esse, as relações entre ritmo e sentido tendem à incompatibilidade – e torná-los incompatíveis é a posição mais freqüente nos estudos tradicionais. Mas, mesmo nesse quadro, verifica-se uma outra posição, que se caracteriza pela tentativa de compatibilização entre os fatos rítmicos e os fatos da significação. São essas duas posições que nos ocuparão nos dois próximos passos de nosso trabalho.

A incompatibilização entre ritmo e sentido

Como vimos, na teoria tradicional, o ritmo é visto como virtualidade. Além disso, sua ação é restrita aos fatos fônicos (mais especificamente aos do acento, conforme dissemos há pouco). Por sua vez, os fatos fônicos são concebidos como separados daqueles de ordem semântica. Ora, sob o prisma de um tal encadeamento conceitual, só restaria constatar a incompatibilidade entre ritmo e sentido.

Ainda segundo a concepção tradicional, o ritmo é apenas da ordem dos fatos mensuráveis. Esse rigor métrico termina por aproximá-lo, pela via da demonstração quantitativa, à racionalidade, já que, para essa concepção, o jogo dos acentos é preestabelecido e o verso (de acordo com a mesma posição tradicional, o único lugar possível para o ritmo na linguagem) deve obedecer aos princípios da quantificação.

No que se refere aos fatos da significação, o sentido parece estar, ainda nessa concepção tradicional, vinculado sempre ao emocional (uma vez que são sempre as emoções do poeta que se “expressam” no verso), fato que, por essa via da vinculação à expressividade, termina por aproximar sentido e irracionalidade. O sentido não deve, portanto, nessa concepção de ritmo, ser considerado para fins de quantificação, já que ele conduziria o ritmo à irracionalidade, criando obstáculos à metrificação, ou seja, à racionalidade.

Constrói-se, pois, um fosso intransponível entre ritmo e sentido. Projetados como fatos excludentes, ficam circunscritos, cada um deles, a esferas específicas e vistas como incompatíveis entre si: o ritmo, à do racional; o sentido, à do irracional.

Mas a ausência de medida não justifica, a nosso ver, de modo algum, a idéia de ausência de racionalidade ou de ausência de ritmo. Não se joga com uma oposição entre o racional e o irracional quando se trata do ritmo. Este, segundo Meschonnic, “pertence a uma outra racionalidade. Ele não é o desenfreado armado contra o rigor. Ele é um outro rigor, o do sentido, que não se mede” (p.143).

Além disso, é sabido que o jogo entre sílabas mais e menos acentuadas em dois versos pode ser o mesmo e os ritmos (e aqui se fala numa acepção não métrica) serem totalmente distintos – já que, segundo Harding, a acentuação depende do contexto, da interpretação, do discurso. A não-coincidência de ritmo entre dois versos isométricos (e, portanto, isoacentuais) acontece, como sabemos, porque o sentido vai agrupar diferentemente os elementos dos versos, produzindo, conseqüentemente, pontos de pausa diferentes. Assim, nas palavras de Harding, “a forma de organização rítmica em um verso depende das relações entre as subunidades do ritmo do discurso” (apud Meschonnic, 1982, p.147).

Não surpreende, pois, que até um mesmo e único verso possa variar quanto ao ritmo: o mesmo verso de um poema terá ritmos diferentes, conforme seja enunciado num ato de linguagem ou em outro. Logo, como diz Meschonnic, “o sentido pode fazer com que o mesmo não seja mais o mesmo” (p.147).

Desse modo, a exclusão do sentido pela métrica não se justifica. Tudo quanto a métrica exclui – desde as outras características fônicas da linguagem (que não o acento) até os fatos da significação – é, pois, de natureza rítmica, e é justamente o sentido a fonte do que Ossip Brik chama de “impulsão rítmica” (apud Meschonnic, 1982, p.147).

Tentativa de compatibilização entre ritmo e sentido

Falamos da primeira posição que se verifica na teoria tradicional quando os fatos rítmicos se cruzam com os da significação. Como acabamos de ver, essa posição é a da incompatibilização entre ritmo e sentido.

Uma outra posição, ainda na concepção tradicional, pode ocorrer nesse cruzamento entre fatos rítmicos e fatos da significação. Conforme antecipamos, trata-se da tentativa de compatibilização entre ritmo e sentido, mecanismo exemplarmente ilustrado pela seguinte passagem de Bergson:

De onde vem o charme da poesia? O poeta é aquele em quem os sentimentos se desenvolvem em imagens, e as próprias imagens em palavras, dóceis ao ritmo, para traduzi-las. (apud Meschonnic, 1982, p.177)

É possível verificar nessa passagem, mais uma vez, a separação entre os domínios fônico e semântico da linguagem: o ritmo circunscreve-se ao primeiro domínio, e seu papel é auxiliar a “tradução do sentido”, circunscrito, por sua vez, ao segundo domínio. Numa tal concepção, o ritmo é visto quase como uma outra linguagem, com poder de transcodificar a “linguagem dos sentimentos”, o sentido.

A idéia de “tradução” parece, ainda, remeter àquela de que o ritmo não passaria de cópia do sentido – o que lhe atribuiria caráter suplementar em relação a este último. O ritmo seria, então, uma espécie de redundância com respeito à significação, que, sob forma de “sentimentos”, é colocada como primeira e prévia ao ritmo.

Contraopondo-nos a essa concepção, o que podemos observar é que o ritmo não “traduz” idéias prévias, de que se impregnariam as palavras numa produção verbal. Ao contrário, ele define o valor semântico das palavras, justamente pelas posições que os fatos do sentido (inseparavelmente ligados à matéria fônica das palavras) assumem ao se relacionarem entre si.

Desse modo, o ritmo não pode ser visto como uma forma ao lado do sentido, algo que o “traduz” ou o copia. Não pode, tampouco, ser considerado como redundância com respeito à significação. Se falar do ritmo, como já dissemos, é falar do sentido, isso ocorre não porque o ritmo seja o sentido, mas porque o sentido se estabelece pelo ritmo, o sentido é rítmico.

Conclusão

As duas posições que apontamos na teoria tradicional, quando ritmo e significação se cruzam, refletem uma origem comum: a recusa, implícita, de que os fatos do ritmo e os fatos do sentido são fatos de linguagem – dada a assunção, esta sim explícita, de que ambos preexistem a ela.

O ritmo/metro, como vimos, transcende a linguagem, já que sua inscrição no verso independe das estruturas lingüísticas que o compõem. Da ordem da razão, é tomado como prévio à própria produção lingüística em versos – a única, no quadro tradicional, a ser merecedora do estatuto de produção rítmica. Mesmo assim, tal estatuto é adquirido unicamente com a condição de que os elementos do verso se adaptem ao metro.

Por outro lado, também a significação é vista, sob a ótica tradicional, como prévia à linguagem. Diferentemente, contudo, do metro, é concebida como pertencente à ordem da emoção ou à ordem das idéias – ordens só relacionadas com as palavras se, nessa relação, estas nada mais façam do que “traduzir” aquelas.

De um lado ou de outro, como se pode observar, tanto o ritmo quanto a significação se constroem, na teoria tradicional, como anteriores à linguagem. Como em nenhuma das duas posições ritmo e sentido são vistos como intrínsecos à linguagem, o que resta a esta última é apenas exteriorizá-los, manifestá-los. A única possibilidade de relação que é colocada entre o ritmo e o sentido, como vimos, é aquela exemplificada por Bergson. Mesmo nessa possibilidade, contudo, ambos se relacionariam apenas porque tanto um quanto o outro têm nas palavras um lugar de trânsito – portanto, não um lugar de constituição.

Além de ilustrarem, na teoria tradicional, a anterioridade do ritmo e do sentido em relação à linguagem, as duas posições que criticamos ilustram também, como já tivemos oportunidade de realçar, a ausência de vínculo que se nota – na teoria tradicional, que elas representam – entre a dimensão fônica (e mesmo a gramatical) das palavras e a sua dimensão semântica. Com efeito, em nenhuma das duas posições, o campo sonoro e o gramatical teriam algo diretamente a ver com o da significação. Mesmo em Bergson, a relação que se estabelece entre esses campos não passa, conforme dissemos, de uma tentativa de compatibilização, na medida em que o campo sonoro e gramatical, no quadro restrito da atividade poética, pode espelhar – e não mais do que isso – o campo da significação.

Mas separar, ao invés de relacionar, a dimensão fônica e gramatical das palavras e sua dimensão semântica significa justamente não perceber o papel do ritmo na linguagem – pelo menos na concepção que estamos defendendo. Vem de Ossip Brik (apud Meschonnic, 1982, p.259), no próprio campo da poesia, o campo por excelência dos fatos do ritmo na teoria tradicional, o destaque ao que poderíamos chamar de uma integração entre os aspectos fônico, gramatical e semântico das palavras. De acordo com esse autor, ocorre no verso a coincidência entre os acentos, os limites de palavras e a estrutura sintática, coincidência possível, segundo o

que pensamos, somente porque essa organização lingüística é, de algum modo, significativa. A essa coincidência, o autor denomina "figura rítmico-sintática", introduzindo, pois, o ritmo nessa integração entre diferentes dimensões da linguagem na poesia.

Na mesma direção, Meschonnic tematiza a relação que, no discurso, os diversos tipos de marcas lingüísticas estabelecem entre si. Tal relação, segundo o autor, é rítmica e produz uma semântica que ele acredita generalizada. O ritmo, conseqüentemente, "requer tudo quanto pode conceptualizar o fazer sentido" (p.650), ao tornar integrados diferentes elementos lingüísticos no discurso.

Vemos, pois, que as relações entre ritmo e sentido se colocam a partir do não-isolamento entre, de um lado, as dimensões fônica e gramatical da linguagem e, de outro, a dimensão semântica. O não-isolamento parece, assim, ser a condição básica para o estabelecimento de relações entre ritmo e sentido.

Por outro lado, a impulsão rítmica na linguagem, como quer Ossip Brik já para o verso, é de ordem semântica, na medida em que é o fazer sentido que se impõe à organização dos elementos lingüísticos no discurso. A busca da significação, portanto, preside o ritmo. Mas, inversamente, os fatos do sentido só se apreendem como tais por serem rítmicamente construídos. Ritmo e sentido são, pois, "consustanciais um ao outro" (p.147).

CHACON, L. Some aspects of traditional studies on rhythm and issues of meaning. *Alfa (São Paulo)*, v.40, p.143-150, 1996.

- **ABSTRACT:** *In this article we discuss two viewpoints of traditional studies on rhythm which, according to our view, raise difficulties in establishing relationships between the rhythm and the issues of linguistic meaning. These two viewpoints might be characterised by: a) the incompatibility between rhythm and meaning; b) an attempt at reconciliation between rhythm and meaning.*
- **KEYWORDS:** *Rhythm-linguistics; metrics; linguistic meaning.*

Referências bibliográficas

- BENVENISTE, E. A noção de "ritmo" na sua expressão lingüística. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1976. p.361-70.
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme: antropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.