

# Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic: uma apresentação e um contraste

[Rhythm in Massaud Moisés and Henri Meschonnic:

presenting and contrasting]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372238142>

Matheus Barreto<sup>1</sup>

**Abstract:** In this paper, I present and then contrast briefly the understandings of ‘rhythm’ in the works of both Massaud Moisés and Henri Meschonnic. Meschonnic proposes a quite open understanding of the term, which brings up notions of ethics, politics, linguistics and several other branches of knowledge to the understanding of rhythm; and really intends to revolutionize all of the theory of language in order to do so. Moisés, on the other hand, works with a much more discernible and precise term, which refers to very specific sound-related characteristics of a word, without, however, oversimplifying it. By presenting and contrasting both understandings I intend to bring out how fruitful a debate one can achieve from opposing them. Further in this paper – and in order to ascertain how the understandings of the two, as well as my remarks, are put into translation practice – I will bring along two translations I made of german-language poets Ingeborg Bachmann and Peter Waterhouse.

**Keywords:** rhythm; Henri Meschonnic, Massaud Moisés; Ingeborg Bachmann; Peter Waterhouse.

**Resumo:** Neste artigo apresento e contrasto brevemente as noções quase opostas do termo “ritmo” nas obras dos teóricos Massaud Moisés e Henri Meschonnic. Meschonnic propõe uma compreensão bastante aberta do termo, que recupera noções da ética, da política, da linguística e de diversas outras áreas do conhecimento para o entendimento do mesmo; e intenta mesmo transformar toda a teoria da linguagem para tal. Moisés, por outro lado, trabalha com uma noção muito mais delineável e precisa do termo, que remete a características sonoras específicas da palavra, sem, no entanto, cair em simplificações. Ao apresentar e contrastar os dois entendimentos, pretendo explorar o que se depreende de produtivo desse encontro, principalmente no que diz respeito ao campo da tradução de poesia. Para isso – e de modo a verificar como tanto as noções dos dois teóricos quanto meus apontamentos se materializam na prática tradutória – retomarei mais adiante no texto duas traduções minhas dos autores de língua alemã, Ingeborg Bachmann e Peter Waterhouse.

**Palavras-chave:** ritmo; Henri Meschonnic; Massaud Moisés; Ingeborg Bachmann; Peter Waterhouse.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: [matheus.barreto@usp.br](mailto:matheus.barreto@usp.br), ORCID: 0000-0002-3690-9449



Apesar de tanto Massaud Moisés (1928-2018) quanto Henri Meschonnic (1932-2009) apontarem o ritmo como elemento crucial no estudo e na concepção de um poema (e não só do poema, no caso de Meschonnic), dificilmente se poderia encontrar dois entendimentos mais antagônicos do termo – e, por consequência, dois entendimentos mais antagônicos da própria natureza do poema e de seus desdobramentos na teoria literária e na teoria da tradução. Os termos **ritmo** em Moisés e em Meschonnic são falsos cognatos.

Se os oponho e tento apreender sentido na leitura paralela dos dois teóricos de proposições tão diversas, antagônicas mesmo, o faço por acreditar que o trabalho prático de tradução de poemas se beneficiaria e enriqueceria com o conhecimento resultante de tal oposição. Não se trata, portanto, de sobrepor um entendimento ao outro, e sim de opô-los de modo produtivo; da mesma forma, não proponho e nem me cabe propor, por ora, uma terceira via de trabalho tradutório.

Em um de seus últimos textos, intitulado “Traduire au XXI<sup>e</sup> siècle” e publicado em 2008 na revista *Quaderns*, Meschonnic anuncia, ao retomar e colocar em perspectiva sua própria obra, que:

Je travaille à transformer toute la théorie du langage, c’ est-à-dire tout le rapport pensé entre le langage, la poésie, la littérature, l’ art, l’ éthique, la politique, pour en faire une poétique de la société. Cela passe inévitablement par le risque, ou plutôt la certitude, de ne pas être entendu sauf de quelques uns, étant donné l’ établissement de longue date des idées reçues, établissement qui ne conçoit ces activités que séparées les unes des autres, comme le montre l’ état du savoir, l’ état des sciences humaines et de la philosophie, l’ état de l’ université. La théorie du langage, au contraire, est la pensée du continu et de l’ interaction entre ces activités. (MESCHONNIC 2008: 56)<sup>2</sup>

O entendimento do teórico francês acerca não de uma mera interdisciplinaridade “[du] langage, [de] la poésie, [de] la littérature, [de] l’art, [de] l’éthique, [de] la politique” (IBIDEM), mas sim de uma indissolubilidade ou até continuidade lógica entre todos esses tópicos que a academia concebe tradicionalmente como áreas diferentes do

---

<sup>2</sup> Trabalho para transformar toda a teoria da linguagem, ou seja, toda a relação pensada entre a linguagem, a poesia, a literatura, a arte, a ética, a política, para transformá-la em uma poética da sociedade. Isso passa pelo risco, ou melhor, pela certeza de só ser compreendido por alguns, já que é apresentado o estabelecimento de longa data de ideias acumuladas, estabelecimento que não concebe tais atividades como separadas umas das outras, como mostra o estado do saber, o estado das ciências humanas e da filosofia, o estado da universidade. A teoria da linguagem, por outro lado, é o pensamento do contínuo e da interação entre tais atividades. (Todas as traduções de citações são minhas. Traduzirei apenas a primeira ocorrência de cada trecho neste artigo, já que alguns deles aparecem mais de uma vez.)

conhecimento; esse entendimento dá ao leitor uma ideia da magnitude da tarefa que se propõe Henri Meschonnic.

A recusa das segmentações, das dualizações e das esquematizações (ou, em sua nomenclatura de predileção, a recusa do descontínuo) são marcas de sua reflexão; reflexão essa que pretende partir de um núcleo duro conceitual denominado por Meschonnic de ritmo, e então dali se ampliar e finalmente abarcar, sob a égide de sua teoria da linguagem, as áreas todas acima citadas. Sua poética do traduzir (título de um de seus livros centrais, publicado em 1999) seria menos uma teoria da tradução ou uma teoria poética, e mais um sistema altamente complexo e multidisciplinar (uso a palavra multidisciplinar à revelia de Meschonnic, que não as concebia como disciplinas separadas) de **representação do sujeito como instância de subjetivação (sempre a partir de ou frente ao “outro”) através da oralidade própria**. Esse é, retomando as palavras do autor, um trabalho de transformação de “toute la théorie du langage” (MESCHONNIC 2008: 56).

É difícil isolar um trecho da extensa obra de Meschonnic que estabilize em algumas palavras ou linhas o que seriam seus conceitos-chave (“rythme”, “oralité”, “subjectivation”, “individuation”), e isso se dá – na contramão do pensamento científico ou pseudocientífico ocidental – porque na lógica interna da obra de Meschonnic de pouco valeria trabalhar com o descontínuo em detrimento do contínuo; mais do que isso: porque o isolamento ou a conceitualização metódica desses termos seria incoerente com aquilo que Meschonnic se propõe fazer. Os termos surgem em seus textos como se já fossem dados, outros termos são brutalmente ressignificados de modo a pouco ou nada terem em comum com o que se entendia anteriormente sobre os mesmos, frases afirmativas inteiras são (às vezes sutilmente) irônicas e apresentam o contrário do que pensa Meschonnic. Afinal, como propor a não segmentação, a não dualização ou a não esquematização segmentando, dualizando e esquematizando? A transformação ou reforma meschonniciana é de natureza verdadeiramente estrutural.

De modo geral, os comentadores de Meschonnic precisam fazer o que Daiane Neumann (2013) faz na citação reproduzida a seguir: compor os conceitos fundindo citações diretas do autor e suas próprias leituras do autor – é o contínuo de Meschonnic fugindo ao cárcere do descontínuo. Assim, Neumann consegue isolar em seu artigo “A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic” que papel teriam as

nomenclaturas tão citadas acima – contínuo e descontínuo – no pensamento meschonniciano:

Nesse sentido, o autor propõe que desde que a língua seja vista na ordem do discurso, considerada na *física do discurso*, e especialmente nos sistemas de discurso que são a realização máxima do semântico sem semiótico, o que se observa é o funcionamento do contínuo, o que mascara o signo. O **contínuo** é então *o ritmo como organização do movimento da fala na escritura e na oralidade não mais como oposição dual do oral e do escrito no signo, mas como o primado do ritmo e da prosódia como modo de significar*. (MESCHONNIC, 2008, p. 412). [...] O **descontínuo** reina nas representações da linguagem com as noções de signo (forma/conteúdo) – palavra, frase, subdivisões tradicionais (léxico, morfologia, sintaxe) – e do ritmo no sentido clássico, que apresenta a oposição entre verso e prosa. Essa ideia de descontínuo impede que se pense o contínuo. (NEUMANN 2013: 4, 6, negritos nossos)

Apesar das dificuldades, é possível, como observado acima em Neumann, apontar através de certas recorrências alguns traços mais importantes daquilo que seriam tais conceitos-chave. Debrucemo-nos nas próximas páginas, portanto, sobre alguns traços do que seria o conceito meschonniciano de ritmo.

Podem-se encontrar no decorrer de décadas de teorização de Henri Meschonnic diversas formulações tão elusivas quanto alusivas em relação ao ritmo, e recolho abaixo algumas delas. Se o faço em modo de listagem, é por acreditar que esse painel de formulações do próprio autor no decorrer do tempo poderia, no conjunto, levar-nos para mais perto de um entendimento satisfatório do termo ritmo. Pois vejamos:

L'oralité est un travail, de soi sur soi et vers les autres. Le rythme, alors, une mission du sujet. L'expérimentation imprévisible de l'alterité sur l'identité. C'est pourquoi l'oralité et le rythme sont la matière et l'enjeu de la modernité. [...] La question de l'oralité suppose en effet une poétique. La conception même du signe y fait obstacle. C'est pourquoi le rythme comme organisation du discours peut renouveler la conception de l'oralité en la sortant du schéma dualiste. L'opposition de l'oral à l'écrit confond l'oral et le parlé. Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé et l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. [...] Cette reconnaissance [de l'oralité] participe du renouvellement en cours de la théorie du langage. [...] Renouvellement de la conception du sujet par le renouvellement de celle du rythme. (MESCHONNIC 1989: 277-279)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A oralidade é um trabalho de si sobre si, e em direção aos outros. O ritmo, então, uma missão do sujeito. A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade. É por isso que a oralidade e o ritmo são a matéria e o desafio da modernidade. [...] A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. A própria concepção de signo é, nesse ponto, um obstáculo. É por isso que o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção de oralidade libertando-a do esquema dualista. A oposição entre oral e escrito confunde o oral e o falado. Passar da dualidade oral/escrito a uma redivisão tripla entre escrito, falado e oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que se pode realizar tanto no escrito como no falado. [...] Esse reconhecimento [da oralidade] participa da renovação em curso da teoria da linguagem. [...] Renovação da concepção de sujeito através da renovação da [concepção] de ritmo.

Totalisante et totalement inscrite dans le binaire, l'expression de *langage ordinaire* ne connaît donc rien du rythme comme infini du sujet et du langage. (MESCHONNIC 1989: 286)<sup>4</sup>

Ce que j'en retire, c'est que le rythme mène la danse du langage. Pas le sens des mots. (MESCHONNIC 2010: 8)<sup>5</sup>

Donc je retraduis la Bible par et dans son rythme, ses rythmes, sa prosodie, pour donner à entendre le poème de l'hébreu et l'hébreu du poème. (MESCHONNIC 2010: 9)<sup>6</sup>

Et on ne voit pas que deux dualismes se renforcent l'un l'autre: le dualisme du signe, et le dualisme du rythme, car le rythme aussi est défini partout métriquement, selon une alternance binaire d'un temps fort et d'un temps faible, d'un plein et d'un creux, du même et du différent. Benveniste a montré que c'était l'œuvre de Platon. Au contraire d'Aristote, qui disait que «les mètres sont des parties des rythmes», dans tous les dictionnaires des langues européennes que je peux lire, le *rythme* est défini comme une métrique. D'où l'illusion que la prose n'a pas de rythme. (MESCHONNIC 2008: 55)<sup>7</sup>

Penser le rythme comme une organisation du mouvement de la parole suppose une gestuelle du sens, donc une rythmique ou sémantique de position. Elle est couramment effacée. Si on ne la traduit pas, la traduction a perdu la parole. Mais le rythme comme continu dans l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture n'est pas seulement rythme pausal, rythme de groupe, rythme de position, rythme de syntaxe, rythme de répétition, c'est aussi le rythme prosodique, le récit du récitatif, pas seulement le récit du sens des mots. (MESCHONNIC 2008: 62)<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Totalizante e totalmente inscrita no binário, a expressão *linguagem comum* na verdade não conhece nada do ritmo como infinito do sujeito e da linguagem.

<sup>5</sup> O que apreendo disso é que o ritmo conduz a dança da linguagem. Não o sentido das palavras”.

<sup>6</sup> Retraduzo, então, a Bíblia através de e dentro de seu ritmo, de seus ritmos, de sua prosódia, para fazer ouvir o poema do hebreu e o hebreu do poema.

<sup>7</sup> E não vemos que dois dualismos reforçam-se um ao outro: o dualismo do signo e o dualismo do ritmo, porque o ritmo também é definido por toda parte metricamente, segundo uma alternância binária de um tempo forte e de um tempo fraco, de um cheio e de um vazado, do mesmo e do diferente. Benveniste demonstrou que isso é obra de Platão. Ao contrário de Aristóteles, que dizia que “os metros são partes de ritmos”, em todos os dicionários de línguas europeias que posso ler o *ritmo* é definido como uma métrica. Daí a ilusão de que a prosa não tem ritmo.

<sup>8</sup> Pensar o ritmo como uma organização do movimento da palavra [*de la parole*] supõe uma gestualidade do sentido, portanto uma rítmica ou semântica de posição. Ela é frequentemente apagada. Se não a traduzimos, a tradução perdeu a palavra. Mas o ritmo como contínuo na organização do movimento da palavra na escritura [*dans l'écriture*] não é apenas ritmo pausal, ritmo de agrupamentos, ritmo de posição, ritmo de sintaxe, ritmo de repetição, é também o ritmo prosódico, o recitado [ou contado] do recitativo [*le récit du récitatif*], não apenas o recitado do sentido das palavras.

Percebe-se uma certa insistência na natureza do ritmo como organizador da escritura<sup>9</sup>, um afastamento das noções tradicionais *metricistas* de ritmo como encadeamento de unidades menores, e até mesmo uma recusa da análise do signo individualmente para se considerar então a escritura inteira como unidade em si. Em outras palavras, não se poderia, segundo Meschonnic, pinçar no contínuo da escritura um elemento ou estrutura que lhe fosse ou indicasse individualmente o ritmo. O texto precisaria ser encarado na leitura, na análise ou na tradução – repito – como unidade em si e para si, como “mode de signifier” [“modo de significar”] (MESCHONNIC 1982: 10) que realize ele todo a oralidade no arranjo rítmico que é a escritura<sup>10</sup>.

Seguindo na busca de um entendimento minimamente conciso do termo ritmo, Álvaro Faleiros concentra em artigo de 2009 – com algumas poucas linhas suas e de Meschonnic (em tradução própria), assim como Daiane Neumann o fez mais acima – outros traços daquilo que se poderia entender por ritmo na obra meschonniciana:

**O ritmo deve aqui ser compreendido como a “organização do movimento da fala [de la parole] na escritura”, isto é, o modo como o texto significa**, levando em conta a historicidade dos discursos. Quanto à tradução do ritmo do poema, dentre as muitas formulações propostas por Meschonnic, numa de suas últimas afirma:

Se para traduzir um poema traduz-se forma, não se traduz poema, mas uma representação da poesia, linguística e poeticamente falsa: linguisticamente porque as unidades traduzidas são as da língua; poeticamente porque um poema é outra coisa além de forma e conteúdo. **A unidade poética é o poema, e não as unidades linguísticas que ele contém.** (Meschonnic, 2007: 30). (FALEIROS 2009: 2, negrito nosso)

Noção tão aberta do ritmo (“organização do movimento da palavra na escritura”, “modo como o texto significa”) parece oferecer pouca ou nenhuma indicação prática de trabalho com a escritura, seja na análise ou na tradução, ao leitor de pouca intimidade com o pensamento meschonniciano. Se o contínuo da escritura não pode ser rebaixado ou reduzido ao palpável do descontínuo, como trabalhá-lo para além das intuições menos ou mais abstratas daquele que lê ou traduz? Quem e a partir de quais parâmetros avalia se na escritura a ou b há ritmo – esse “infini du sujet et du langage” (MESCHONNIC 1989:

<sup>9</sup> Entenda-se daqui em diante ‘escritura’ não como sinônimo de texto escrito, e sim como Meschonnic a propõe: “Si l’écriture est ce qui advient quand quelque chose se fait dans le langage par un sujet et qui ne s’était jamais fait ainsi jusque-là, alors l’écriture participe de l’inconnu. (MESCHONNIC 1989: 280)

[Se a escritura é aquilo que surge quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que nunca havia sido feita daquela forma até ali, então a escritura faz parte do desconhecido.]

<sup>10</sup> *Oralité* em sentido meschonniciano, como se observa na citação retirada do *La rime et la vie*, nunca como sinônimo de *parlé* [falado]: “Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l’écrit, le parlé et l’oral permet de reconnaître l’oral comme un primat du rythme et de la prosodie [...] qui peut se réaliser dans l’écrit comme dans le parlé” (MESCHONNIC 1989: 277).

286)? Com quais critérios minimamente extraindividuais? E como demonstrar se há ou não forte presença da oralidade na escritura x ou y se não se pode descer ao descontínuo?

Trata-se, mais do que de uma apreensão do termo ritmo, de uma estrutural não apreensão, o que é de fato condizente com o projeto de Meschonnic. Ou, nas palavras do próprio autor:

Pour le poème, j'en retiens le rôle majeur du rythme dans la constitution des sujets-langage. Parce que le rythme n'est plus, même si certains déletterés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome. Mais le rythme est l'organisation-langage du continu dont nous sommes faits. Avec toute l'altérité qui fonde notre identité. Allez, les métriciens, il vous suffit d'un poème pour perdre pied.

Parce que le rythme est une forme-sujet. La forme-sujet. Qu'il renouvelle le sens des choses, que c'est par lui que nous accédons au sens que nous avons de nous défaire, que tout autour de nous se fait de se défaire, et que, en approchant cette sensation du mouvement de tout, nous-mêmes sommes une part de ce mouvement.

Et si le rythme-poème est une forme-sujet, le rythme n'est plus une notion formelle, la forme elle-même n'est plus une notion formelle, celle du signe, mais une forme d'historicisation, une forme d'individuation. À bas le vieux couple de la forme et du sens. Est poème tout ce qui, dans le langage, réalise ce récitatif qu'est une subjectivation maximale du discours. Prose, vers, ou ligne. (MESCHONNIC 1999)<sup>11</sup>

\*

Quase na outra ponta do espectro de trabalho conceitual (dualismo que Meschonnic por certo não aprovaria) está a obra de Massaud Moisés.

Muito menos conhecido internacionalmente, de objetivos muito menos ousados e de escopo muito mais preciso, Massaud Moisés desenvolveu obra de teoria literária geral (excetuando-se aqui, portanto, os trabalhos específicos de literaturas brasileira ou portuguesa) sobre aquilo que se poderia chamar, a partir da nomenclatura de Meschonnic, de “o descontínuo” ou de “uma métrica”.

<sup>11</sup> Para o poema reservo o papel maior do ritmo na constituição de sujeitos-linguagem. Porque o ritmo já não é mais, ainda que alguns iletrados não o tenham percebido, alternância do pã-pã na bochecha do *metricista* metrônomo. O ritmo é, isso sim, organização-linguagem do contínuo do qual somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade. Vamos lá, *metricistas*, basta um poema para vocês perderem o pé.

Porque o ritmo é uma forma-sujeito. A forma-sujeito. Que ele renova o sentido das coisas, que é através dele que alcançamos o sentido do qual temos de nos desfazer, que tudo ao nosso redor só faz desfazer, e que, aproximando-se dessa sensação do movimento de tudo, nós mesmos somos uma parte desse movimento.

E se o ritmo-poema é uma forma-sujeito, o ritmo já não é uma noção formal, nem mesmo a própria forma é mais uma noção formal, aquela do signo, e sim uma forma de historicização, uma forma de individuação. Abaixo o velho par da forma e do conteúdo. É poema tudo o que, na linguagem, realiza esse recitativo que é uma subjetivação máximo do discurso. Prosa, verso ou linha.

Em seu *A criação literária: poesia* (1967) Moisés afirma o que se segue:

A distinção entre *cadência* e *ritmo* é a primeira tarefa com que nos defrontamos: a cadência designaria a alternância das sílabas longas e breves, ou tônicas e átonas, as pausas do verso (ou do período), as elevações e quedas da voz na prolação do verso ou do período. [...] a escansão constitui uma técnica destinada a marcar os acidentes versificatórios que dizem respeito à cadência, não ao ritmo. [...] Identificada com o metro, a cadência participa da formulação do ritmo, mas não o determina: na verdade, o ritmo engloba a cadência, como o todo implica a parte. Que seria, dessa perspectiva, o ritmo? [...] A resposta demanda uma distinção preliminar, entre artes do espaço (Pintura, Escultura, Arquitetura) e artes do tempo (Literatura, Canto, Música, Coreografia) [...]. Sucede que o movimento implica o tempo, a deslocação contínua de um objeto no espaço. De onde o conceito básico de ritmo: movimento de um objeto no curso do tempo. Por ora, basta-nos essa noção preliminar para concluir que somente as artes do tempo se estruturam ritmicamente. [...] A rigor [...] somente a Música e a Literatura possuem ritmo, já que ostentam um dos ingredientes fundamentais do ritmo: a *sonoridade*. O ritmo é a sucessão de massas sonoras. Como nos interessa o ritmo verbal, podemos dizer que o ritmo é a “sucessão modulada de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical, acomodada ao sentido das palavras” (René Waltz, *La création poétique*. Paris: Flammarion, 1953, p. 50). (MOISÉS 1993: 178-179)

O raciocínio desenvolvido e formulado por Massaud Moisés me parece de grande interesse justamente por causa do reduzido escopo (ao fim e ao cabo: o ritmo é a “sucessão modulada de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados”) que se propõe o autor: se Meschonnic segue em direção oposta à do método, Moisés vai ao encontro do método e das variáveis reduzidas e minimamente controladas, o que lhe rende certa aplicabilidade nos trabalhos literário e tradutório. O caminho hermenêutico de Moisés do maior para o menor só não é oposto ao de Meschonnic porque este exerce uma linha de raciocínio errática.

É verdade que Moisés publicou *A criação literária: poesia* quando Meschonnic ainda começava (no final da década de 1960) a propagar suas obras, mas não é de se crer que a leitura do teórico francês tenha posteriormente alterado as concepções de Moisés – as mais de uma dúzia de reedições de *A criação literária: poesia* com pouquíssimas modificações parecem, aliás, apontar para uma consolidação do pensamento teórico de Moisés, não o contrário. Até onde me foi possível averiguar, as únicas menções de Moisés a Meschonnic são quatro em *Dicionário de Termos Literários* (1974) e sempre de modo bastante vago e secundário.

Se é verdade que Moisés não resume o ritmo às sílabas poéticas ou às células métricas (que, como o autor explica acima, são atributos da cadência, que o ritmo por sua vez abarcaria), ele ainda assim limita o ritmo à modulação de aspectos concretos da língua (no caso, à sonoridade), posicionando-se assim conscientemente ou não na ponta

contrária do espectro de trabalho sobre o ritmo quando comparado seu trabalho ao de Meschonnic. Massaud Moisés se coloca, enfim, no domínio do descontínuo.

Como então conciliar no estudo do ritmo de poesia duas noções tão divergentes? Mais do que isso, como lançar mão de qualquer uma das duas na prática crítica ou tradutória se uma se apresenta como muito abrangente e a outra como muito restrita? É certo que os estudos de Massaud Moisés dão mais ensejo ao trabalho prático (e foram concebidos de fato com algum didatismo inerente a todo estudo do descontínuo), mas os de Meschonnic parecem abrir mais portas. Resta saber se são mesmo necessárias (ou produtivas) tantas portas abertas por Meschonnic, e essa é uma das perguntas não respondidas (ou ao menos não de modo conclusivo) neste artigo.

Na oposição entre as noções de ritmo em Moisés e Meschonnic há, então, a oposição do abrangente e do restrito, do contínuo e do descontínuo, do poético-ético-político e do sonoro.

\*

Entre 2016 e 2018 trabalhei em uma dissertação de mestrado de título *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann*, e embora ainda não tivesse uma leitura suficientemente consistente de Meschonnic (mas tivesse uma relativamente sólida de teóricos mais tradicionais como, além de Massaud Moisés, também Cavalcanti Proença, Leodegário de Azevedo Filho e Antonio Candido), comecei a delimitar o que eu entendia por ritmo até o momento e que me guiaria no decorrer da dissertação. De caráter exclusivamente métrico-linguístico e ainda muito alheia às questões “interdisciplinares” (sempre entre aspas) meschonnicianas, propus à época a seguinte definição de “ritmo”:

Seria possível propor a seguinte definição de ritmo: *o ritmo na poesia é a repetição programada de elemento ou sequência de elementos linguísticos, seja de modo regular ou irregular, desde que tal repetição seja ela mesma uma instância de sentido dentro do construto artístico.*

Como ‘instância de sentido’ se entende aqui a estrutura de elementos que traz *outra informação semântica* ao poema – informação sempre complementar àquela da palavra, nunca autossuficiente, mas também nunca dispensável. Em outras palavras: a instância de sentido do ritmo é, num poema, estrutura de cocriação de informação semântica.

Tal instância de sentido teria uma dependência apenas *parcial* do leitor porque, ainda que dependa de sua interpretação minimamente subjetiva, faz-se a partir da repetição de elementos sonoros materiais da língua, elementos sonoros que foram sistematicamente organizados no poema e ali permanecem; elementos, enfim, cuja existência independe do

leitor (mais sobre essa dependência apenas *parcial* do leitor em qualquer processo de interpretação: vide capítulo “II.2. Fusão de horizontes e imposição de horizontes”).

Tal definição me parece pertinente por abarcar não só a poesia moderna de acentuação regular e irregular, mas também a poesia greco-latina antiga de quantidades, a(s) poesia(s) medievais de repetição aliterativa e tonicidades deslocadas, as poesias japonesa e chinesa de repetição de número de ideogramas, e até a poesia hebraica bíblica e a poesia de [certos] povos indígenas – ambas poesias de paralelismos frasais –, unindo todas sob a égide da *repetição programada de elemento ou sequência de elementos linguísticos* como instância atuante de cocriação de sentido. (BARRETO 2018: 32, itálicos do autor)<sup>12</sup>

Muitas insuficiências na definição acima me vêm hoje à mente.

Parece-me faltar à definição um embasamento histórico que, acredito atualmente, deveria modulá-la. Explico: apesar de as indicações de organização métrica das línguas serem corretas (“as poesias japonesa e chinesa de repetição de número de ideogramas, e até a poesia hebraica bíblica e a poesia de [certos] povos indígenas – ambas poesias de paralelismos frasais”), não me era claro ainda à época que essas indicações de organização poética das línguas **diziam respeito apenas a momentos históricos específicos de comunidades linguísticas específicas**. Ou seja: se é correto que a poesia japonesa, por exemplo, se organiza através do número (fixo ou não) de ideogramas, a afirmação não vale para toda a poesia de língua japonesa em todas as épocas, apenas para a poesia japonesa de períodos e filiações específicos. Da mesma forma, se é correto que boa parte da poesia germanófono (tanto a fixa quanto a livre) se fez até poucas décadas atrás dentro de duas possibilidades de organização métrico-rítmica (uma se utilizando de alternâncias regulares ou mesmo irregulares de pés métricos; e a outra, helenizante, emulando estruturas complexas e rigorosas de elegias, odes e hinos gregos), a afirmação não vale para toda a poesia de língua alemã de todas as épocas, apenas para a poesia germanófono de períodos e filiações específicos. Uma parte significativa da produção germanófono dos séculos XX e XXI, por exemplo, escapa à formulação de poesia germanófono tal qual realizada em minha dissertação. Destaco nesse sentido a obra poética de Peter Waterhouse (1956-), sobre a qual me debruçarei nas páginas seguintes e que, resumida em poucas palavras, estrutura-se de um modo atípico em relação à poesia

---

<sup>12</sup> Importante registrar que a matéria “Poesia e prosódia: sistemas métricos em perspectiva comparada” oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemãs em 2017 foi de fundamental importância neste ponto da dissertação. Na matéria se estudaram os sistemas métricos de diversas línguas modernas e antigas, ocidentais e orientais, de modo a entender como cada sistema métrico interage com sua língua e como cada sistema cria seu arcabouço de repetições semântico-imagético-fonológicas. Os professores responsáveis foram Prof. Dr. Helmut P. E. Galle e Profa. Dra. Juliana P. Perez; e alguns dos professores convidados foram Cecilia Casini, John Milton, Marcus Mazzari, Roberto Zular e Ariovaldo Vidal.

germanófono tal qual concebida até algumas décadas atrás: constrói-se através de linhas de raciocínio (às vezes em versos bastante longos) que se repetem e modulam de modo paralelístico – caráter que, em minha definição anterior, eu associava exclusivamente à poesia paralelística hebraica bíblica, como se não se pudesse aplicar à poesia de outros tempos e outras línguas. Se a definição na dissertação servia a meus propósitos enquanto traduzia Ingeborg Bachmann (1926-1973), o confronto da definição com a obra de Waterhouse e de outros poetas contemporâneos<sup>13</sup> mostrou que sua demarcação era ainda insuficiente e que, portanto, não poderia se aplicar à poesia germanófono como um todo, apenas, repito, à de certos períodos e de certos grupos de autores. É nesse sentido que penso ter faltado à definição um lastro histórico.

Outras insuficiências da definição me parecem ser a diferenciação intransigente de “prosa” e “poesia” (alheia a Meschonnic, visto que o teórico **não diferencia qualitativamente** nem a prosa da poesia, nem o texto literário da fala corrente do dia a dia); e o uso às vezes indiscriminado de “cadência”, “metro” e “ritmo”, ou seja, da estrutura **programada** para um verso e de sua realização efetiva (nos dizeres de Moisés): “Identificada com o metro, a cadência participa da formulação do ritmo, mas não o determina: na verdade, o ritmo engloba a cadência, como o todo implica a parte” (MOISÉS 1993: 178).

Percebo, no entanto, que ainda que seja reformulada futuramente tal definição de ritmo, ela continuará mais alinhada àquelas teorias que o francês chamaria de “teorias do descontínuo”, por intuir que o pensamento teórico tradutório deve desembocar necessariamente na prática tradutória (e vice-versa), e que para isso precisa de método e de alguma sistematização inerentes ao descontínuo. É verdade que Meschonnic aponta textualmente a inter-relação de teoria e prática<sup>14</sup> (e concretiza tal relação magnificamente

<sup>13</sup> Um exemplo desse modo de escrita no Brasil seria, por exemplo, a obra de Marília Garcia (1979-), principalmente em *Um teste de resistores* (2014) e *Câmera lenta* (2017).

<sup>14</sup> On peut donc considérer comme démontré que le problème majeur de la traduction est sa théorie du langage. Ce qui est bien d'emblée impliquer deux choses: l'inséparabilité entre ce qu'on appelle une théorie et ce qu'on appelle une pratique, c'est-à-dire qu'une pratique n'est pas une pratique si elle n'est pas réflexive ou réfléchie, ce n'est qu'un anonnement de recettes apprises, et si elle est cette réflexivité, cette pratique implique nécessairement une théorie d'ensemble du langage; et réciproquement une théorie de la traduction qui ne serait pas la réflexion d'une pratique ne serait que de la linguistique de la langue appliquée sur du discours, c'est-à-dire de la non-pensée. (MESCHONNIC 2008: 60)

[É possível, então, considerar demonstrado que o problema maior da tradução é sua teoria da linguagem. E isso implica já de cara duas coisas: a inseparabilidade entre aquilo que chamamos de uma teoria e aquilo que chamamos de uma prática, ou seja, que uma prática não é uma prática se ela não é reflexiva ou refletida, não passa de um gaguejar de receitas aprendidas, e se ela é essa reflexividade, essa prática implica necessariamente uma teoria do todo da linguagem; e reciprocamente uma teoria da tradução que não seja

em sua tradução da *Bíblia*), mas o trabalho a partir exclusivamente de sua concepção de ritmo me parece se dar de modo demasiado intuitivo, sem balizas mais concretas, por recusar o trabalho baseado no descontínuo.

Imagino, assim, que caso eu siga minhas investigações no futuro, dificilmente se desfaçam alguns pressupostos conflitantes com o pensamento de Meschonnic (como, por exemplo, a proposição meschonniciana de se conceber poesia e prosa como uma só forma discursiva, desde que carregadas de ritmo), o que resultaria ao meu ver na manutenção da **natureza eminentemente linguístico-métrica** de qualquer coisa que eu venha a formular (ainda que modulada por aspectos históricos e por uma certa e bem-vinda desconfiança meschonniciana em relação ao uso indiscriminado do conceito de “metro” nas reflexões sobre o ritmo).

Vejamos de que modo as reflexões e oposições elaboradas até este ponto do artigo (e que são, por ora, ainda largamente inconclusivas) contribuirão para a prática tradutória de um poema de Ingeborg Bachmann e de outro de Peter Waterhouse.

\*

Ingeborg Bachmann (1926-1973) foi uma poeta, romancista, contista, autora de peças radiofônicas, ensaísta, libretista e tradutora austríaca<sup>15</sup>.

Um de seus mais destacados estudiosos contemporâneos, Hans Höller, descreve em *Ingeborg Bachmann* (2001) a ascensão estratosférica da autora que com apenas dois livros de poemas publicados em vida foi considerada por seus colegas uma das maiores vozes da poesia germanófono da segunda metade do século XX. Já em 1952, aos apenas 26 anos, Ingeborg Bachmann é convidada a participar daquele que é tido como o mais influente círculo literário da época, o *Gruppe 47*, que lhe concede em 1953 seu prêmio anual, afirmando em seu discurso de atribuição que ela seria “Repräsentantin der jungen ‘deutschen’ Literatur” [“representante da nova literatura ‘alemã’”] (HÖLLER 2001: 74); Bachmann se torna meses depois capa da revista *Der Spiegel* (18 de agosto de 1954); e

---

reflexão de uma prática não passará de linguística da língua aplicada ao discurso, ou seja, de não pensamento.]

<sup>15</sup> A apresentação de Bachmann e a posterior tradução de seu poema se baseia (inclusive em muitos momentos textualmente) nas apresentação e tradução que realizei em minha dissertação de mestrado, *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann* (2018), defendida na Universidade de São Paulo e disponível em seu banco de teses e dissertações.

tem seus poemas chamados de “neue Römische Elegien” [“novas Elegias Romanas”]<sup>16</sup> (HÖLLER 2001: 75). Nas duas décadas seguintes (e apesar de ter parado de publicar livros de poemas em 1956 – que, no entanto, continuou escrevendo, mas que só foram publicados postumamente – e de ter se dedicado dali em diante exclusivamente à prosa, gênero textual no qual a crítica da época a achava inferior e o qual descrevia como “ein trübes Gewässer” [“uma água turva”], “preziös-anachronistische Prosa” [“prosa precioso-anacrônica”], “Lesestoff für jene Damen, die beim Friseur oder im Wartezimmer des Zahnarztes in Illustrierten blättern” [“leitura para aquelas senhoras que folheiam revistas no cabeleireiro ou na sala de espera do dentista”] (HÖLLER 2001: 159), até sua morte prematura em 1973, Bachmann recebe ainda muitos outros prêmios de grande importância, culminando enfim naquele que é o mais influente prêmio de língua alemã, o Prêmio Georg Büchner (1964).

Após sua morte, o reconhecimento crítico só se ampliou, somando-se ao reconhecimento como poeta aquele outro, como prosadora, que lhe fora negado em vida. Resultado de toda essa trajetória é ter o crítico estadunidense Peter Rilkens, já em 1991, resumido a recepção internacional da obra de Ingeborg Bachmann nas seguintes palavras: “equal to the best of Virginia Woolf and Samuel Beckett” [“igual ao melhor de Virginia Woolf e Samuel Beckett”] (FILKINS 1991).

Quanto ao cenário atual de traduções da autora para o português, realizei em outro trabalho o seguinte levantamento, que cobre o período até junho de 2018:

Até o momento pude encontrar *publicadas* em português poucas obras da autora (tanto no Brasil quanto em Portugal), a saber: *O tempo aprazado* (tradução de Judite Berkemeier e João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993), *Ingeborg Bachmann* (tradução de Vera Lins. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013), *Trinta Anos* (tradução de Leonor Sá. Lisboa: Relógio d’Água, 1988), *Malina* (tradução de Ruth Röhl. São Paulo: Siciliano, 1993). No início de 2017 publiquei duas seleções de poemas da autora: alguns na antologia *Lira argenta* (São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017) e alguns na plaquete *Dito ao anoitecer* (São Paulo/Lisboa: Selo Demônio Negro; Hedra; Douda Correria, 2017). Há também, de modo muito esparso, contos, excertos e poemas soltos publicados em outras antologias ou revistas, como por exemplo o “Ondina parte” (In: Langerbucher, Wolfgang. (org.). *Antologia do moderno conto alemão*. Tradução de Iris Strohschoen e Betty Margarida Kunz. Porto Alegre: Globo, 1969).

Quanto às traduções de poemas publicadas em revistas especializadas e/ou na internet, pude encontrar apenas as seguintes: quatro minhas na revista *Cisma* da USP e outras seis na revista *Escamandro*; uma por Claudia Cavalcanti na revista *Qorpus* da UFSC; três por Adelaide Ivánova na Revista Modo de Usar; e quatro assinadas por Sephi Alter e Renato Suttana no site *O arquivo de Renato Suttana*. (BARRETO 2018: 84)

<sup>16</sup> Referência à célebre série de poemas de Goethe.

Enquanto traduzia os cinco poemas de Bachmann (depois somados à tradução integral de seu primeiro livro, *Die gestundete Zeit*; e à tradução de poemas centrais de seu segundo livro, *Anrufung des Großen Bären*, poemas de juventude e poemas postumamente publicados – traduções essas ainda inéditas), percebi que a definição de ritmo que eu provisoriamente propunha funcionava para a tradução de Bachmann. Explico: a poesia de Bachmann é uma poesia de embate constante entre o arcaico e o moderno, entre o fixo e o livre, entre o escuro e o claro – é uma poesia em *chiaroscuro*. Isso se concretiza na própria concepção formal de – aventure-me a dizer – toda a sua obra poética, pelo menos na publicada em vida: enquanto a maior parte da poesia germanófona **de metro fixo** se organiza desde Martin Opitz (1597-1639) e August Buchner (1591-1661) (BURDORF 2015: 88) através da sequência de um único pé métrico<sup>17</sup> (ao menos idealmente, ou seja, refiro-me aqui à cadência tal qual apontada por Massaud Moisés, que é a estrutura programada e virtual de um verso), Bachmann, seus antecessores e alguns de seus contemporâneos produzem poesia **em verso livre** a partir do **uso sequencial de pés métricos variados**, de modo que a estreita ligação dessa forma específica de verso livre com o verso fixo é ainda fortíssima. Outro ponto que indicaria a tensão entre arcaico e novo em Bachmann seria o modo como pouco ou nada da poesia bachmanniana de verso livre chega a soar como por falta de palavra melhor chamaremos aqui de prosaica (talvez porque, somado ao seu uso estrutural dos pés métricos variados, haja o emprego de vocabulário bastante precioso por parte da autora). Esse modo de construção altamente metódico do verso livre foi já discutido por diversos teóricos, principalmente por aqueles que estudam as poesias germanófona e anglófona modernas, assim como as grega e latina antigas. Por outro lado, na poesia de Bachmann postumamente publicada a estruturação acima descrita já se realiza pouco, como podemos perceber no poema “Keine Delikatessen”, esse sim passível de se descrever como prosaico<sup>18</sup>. Esses últimos poemas já se aproximam mais (ao menos formalmente) da produção poética dos autores das gerações seguintes, em seu empenho de levar o poema ao rés do chão, ou de trazer ao poema traços daquele (falo aqui de gerações muito *en passant*, visto que contemporâneos da chamada *Trümmerliteratur* e até alguns antecessores da autora já produziam poemas

<sup>17</sup> O outro grande tronco da poesia germanófona de metro fixo é o da poesia helenizante, que emula estruturas complexas e rigorosas de elegias, odes e hinos gregos. Ele foi introduzido por Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) e depois consolidado por sua adoção – permanente ou não – por Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e outros poetas de destaque (BURDORF 2015: 93).

<sup>18</sup> Há uma tradução do poema publicada por mim na Revista Escamandro (12 de junho de 2018) com o título “Iguaria nenhuma”.

como os que atribuo majoritariamente aos autores das gerações seguintes; um exemplo deles seria Hans Magnus Enzensberger (1929-). De qualquer forma, não por coincidência alguns desses poemas de Bachmann postumamente publicados são atualmente os mais populares da autora (além do “Keine Delikatessen”, o “Eine Art Verlust” e congêneres).

Assim, se boa parte da produção poética de Bachmann se organiza através do uso regular ou irregular de pés métricos, não é de se surpreender que uma proposta de conceituação métrico-linguística do ritmo que priorize as repetições regulares ou irregulares de unidades sonoras e sua relação com as imagens que veiculam (ou seja: bastante afim às conceituações de Massaud Moisés) me tenha sido tão útil na tradução dos poemas de Bachmann. Foi-me possível, por exemplo, realizar a escansão completa dos poemas da autora depois traduzi-los de modo a criar uma estrutura formalmente análoga em português, marcando-a graficamente nos pontos onde há 1) a **mesma sequência** de células métricas em português em relação ao verso alemão correspondente, onde há 2) uma **sequência análoga**, e onde não há 3) **nenhuma correspondência** de células métricas (em verde se a sequência é a mesma, em amarelo se é análoga, e em preto se não há correspondência). Reproduzo abaixo o poema “Die gestundete Zeit” de Bachmann (que dá título ao primeiro livro da autora) e sua tradução, já com as escansões e com as marcações gráficas na escansão da tradução, tal qual acima descritas (para acompanhar o processo de tradução, vide BARRETO 2018: 89-98).

Die gestundete Zeit	
Es kommen härtere Tage.	u – u – u u – u
Die auf Widerruf gestundete Zeit	u u – u (–) u – u u –
wird sichtbar am Horizont.	u – u u u u –
Bald muß du den Schuh schnüren	– – u u – – u
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.	u u – u u – (–) u u u – – u
Denn die Eingeweide der Fische	(–) u – u (–) u u – u
sind kalt geworden im Wind.	u – u – u u –
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.	– u – u – u u – u
Dein Blick spürt im Nebel:	u – (–) u – u
die auf Widerruf gestundete Zeit	u u – u (–) u – u u –
wird sichtbar am Horizont.	u – u u u u –
Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,	– u u – (–) u u – u u –
er steigt um ihr wehendes Haar,	u – u u – u u –
er fällt ihr ins Wort,	u – u u –
er befiehlt ihr zu schweigen,	u u – u u – u
er findet sie sterblich	u – u u – u
und willig dem Abschied	u – u u – u
nach jeder Umarmung.	u – u u – u
Sieh dich nicht um.	– u u –
Schnür deinen Schuh.	– u u –

Jag die Hunde zurück.	u u – u u –
Wirf die Fische ins Meer.	u u – u u –
Lösch die Lupinen!	– u u – u
Es kommen härtere Tage.	u – u – u u – u

(BACHMANN 2011: 47)

O tempo postergado

Dias piores virão.	– u u – u u –
O tempo por ora postergado	u – u u – u u u – u
se mostra no horizonte.	u – u u u u – u
Logo terás de atar teu sapato	– u u – u – u u – u
e fazer com que os cães voltem ao pátio.	u u – u u – – u u – u
Pois que as tripas dos peixes	– u – u u – u
esfriaram expostas.	u u – u u – u
Débil arde a luz dos lupinos.	– u – u – u u – u
Tua vista peleja na névoa:	u u – u u – u u – u
o tempo por ora postergado	u – u u – u u u – u
se mostra no horizonte.	u – u u u – u

Tua amada afunda ali no areal,	– u – u – u – u u –
ele envolve o cabelo ondulante,	u u – u u – u u – u
ele lhe corta a palavra,	– u u – u u – u
ele lhe ordena que cale,	– u u – u u – u
ele a tem por efêmera	– u u – u u – u u
e disposta ao adeus	u u – u u –
a cada abraço.	u – u u – u

Nada procures.	– u u – u
Ata o sapato.	– u u – u
Faz que voltem os cães.	u u – u u –
Lança os peixes ao mar.	u u – u u –
Extingue os lupinos!	u – u u – u

Dias piores virão.	– u u – u u –
--------------------	---------------

No entanto, se essa conceituação métrico-linguística de ritmo, que tinha como base textos de Massaud Moisés, pareceu-me funcionar no processo de tradução de Ingeborg Bachmann, já não funcionava mais quando me deparei com a poesia de Peter Waterhouse.

Peter Waterhouse (1956-) é um poeta e tradutor, também austríaco, cuja primeira obra *Menz* (1984) só fora publicada 11 anos após a morte de Bachmann. Publica prolificamente até o presente e seu mais recente livro foi lançado apenas alguns meses atrás: *Equus. Wie Kleist nicht heißt* (2018). Waterhouse tem sido constantemente considerado um dos mais significativos poetas da virada do século XXI, e já recebeu quase todos os prêmios que um autor germanófono poderia receber, entre eles o Prêmio H. C. Artmann (2004), o Prêmio de Literatura da Cidade de Viena (2008), o Prêmio Ernst Jandl (2011) e o Grande Prêmio Nacional Austríaco (2012). Até onde me foi possível

averiguar, os únicos poemas de Waterhouse em língua portuguesa no momento são três traduções minhas publicadas na revista virtual *Escamandro*.<sup>19</sup>

A poesia de Waterhouse se estrutura de modo muito diverso daquele de Bachmann.

Não me parece muito desacertado dizer que um dos deslocamentos mais importantes da literatura no século XX foi a aproximação da linguagem realizada na poesia com a linguagem cotidiana, ao rés do chão. Em outras palavras: uma fuga da aura comumente atribuída à poesia, e essa fuga se deu por muitas vias: a do humor, a do prosaísmo, a da participação política textualmente expressa. Não se pode dizer, é claro, que elementos como o humor fossem inéditos na poesia, já que não faltam exemplos desde no mínimo os poetas da Grécia Antiga. O que afirmo, no entanto, é que as gerações que produziram principalmente na segunda metade do século XX elevaram elementos como o humor ou o despojamento a níveis de generalização altíssimos. Isso implica, estruturalmente, o abandono ou o uso apenas irônico do vocabulário precioso da chamada “alta poesia”; na recusa do tom solene; assim como no abandono da modulação metódica e cerrada de células métricas recorrentes, em favor de uma escrita que se aproximasse da fala cotidiana.

Repito que quando falo aqui em gerações me amparo em abstrações – que por sua própria natureza não podem deixar de ser homogeneizantes, e talvez até *apagantes* (“effaçantes”, na nomenclatura de Meschonnic [MESCHONNIC 2008: 61]). Assim, Bachmann e o já citado Hans Magnus Enzensberger são cronologicamente contemporâneos, eram inclusive amigos, mas a poesia sombria e por vezes hermética de Bachmann sempre se aproximou mais daquela de seus antecessores (Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Rainer Maria Rilke (1875-1926), para nomear alguns) do que daquela de seus contemporâneos cronológicos (há exceções, como a proximidade de sua escrita com a de Paul Celan (1920-1970)). Não é novidade esse traçar de linhas de contemporaneidade no campo das artes que não se limitem pelas demarcações cronológicas, e isso pelo menos desde as conceituações de “paideuma pessoal” derivadas de Leo Frobenius (1873-1938), Ezra Pound (1885-1972) e Haroldo de Campos (1929-2003). Então se traço aqui gerações de autores, o faço consciente das dificuldades do termo geração.

---

<sup>19</sup> Traduzi recentemente, na íntegra, sua obra *passim* (1986), que passa ainda por algumas revisões e por ora não tem editora.

De qualquer forma, o leitor de poesia brasileira perceberá que movimento semelhante de *prosaicização* de autores como Enzensberger se deu nas últimas décadas também entre nós, especialmente a partir da década de 1970, com a geração de poesia marginal. Exceções nas literaturas germanófona e lusófona são autores como Durs Grünbein (1962-) e Bruno Tolentino (1940-2007), respectivamente, exemplos bem-acabados de poesia mais tradicional na virada do século.

Peter Waterhouse me parece, no entanto, pertencer a um momento ainda posterior a esse da *prosaicização* do poema: mantém-se algum tipo de *prosaicização* do tom ou do vocabulário, porém o traço central de sua poesia é um uso estruturante da **exposição de linhas de raciocínio**, frequentemente bastante abstratas (apesar de se demonstrarem em imagens concretas e simples), o que traz aos poemas de Waterhouse uma espécie de (aparente) despersonalização. São poemas que, na falta de expressão melhor, chamo de poemas de elucubração, que encontra ao meu ver um expoente brasileiro na poesia de Marília Garcia, principalmente em *Um teste de resistores* e *Câmera lenta*.

Foi durante a tradução do livro *passim* de Peter Waterhouse que me vi obrigado a reformular as reflexões acerca do ritmo citadas mais acima. Nas primeiras tentativas, criei para os poemas de Waterhouse a estrutura de escansão métrica que criava ao traduzir Bachmann, mas rapidamente notei que os versos truncados em português (ainda que metricamente mais próximos dos em alemão) não me pareciam fazer jus aos versos limpos e (aparentemente) naturais de Waterhouse. Comecei a imaginar que nesse modo de escrever poesia seria de se esperar que a alternância de células métricas dentro de uma oração (não necessariamente de um verso) não fossem programadas, e que o primado de estruturação do poema estivesse na alternância e na inter-relação de **palavras-chave** e/ou de **linhas de raciocínio**. Assim, como a poesia de Waterhouse contradiz o que eu vinha formulando sobre o ritmo, foi necessário refletir sobre sua poesia e propor uma estrutura de tradução para a mesma que permitisse, ao menos em teoria, realizar em português as potencialidades do poema original. Uma proposta a partir já não das células métricas, e sim das repetições e variações de orações e palavras-chave; ou seja: a partir dos paralelismos sintático e semântico.

Leiamos por ora, então, o poema “Worüber schweigen wir?” de seu livro *passim*.

Worüber schweigen wir?

Es ist ein Herausfallen (furchtbares Herausfallen wunderbares Herausfallen): Im Beispiel lassen sich die Bäume fallen: Unten heraus kommt was uns schmeckt, und wir nennen es mit demselben Mund Aprikose (furchtbarer Marillenfall wunderbarer Marillenfall): Jeder fällt und was süß schmeckt, heißt mit demselben Mund Kuß. Kuß heißt: Hier wird geschwiegen. Worüber? Hier wird geschwiegen über das Herausfallen.

Baum = Wiese. Haus = Keller. Gott = Regen = Frosch. Senkrechte Verwandlung = Waagrechte Verwandlung. Verwandlung heißt: Hier wird geschwiegen. Worüber? Keller unter dem Haus schweigt über das Haus.

Wir stolpern in den Keller und schweigen dort. Aber mit der Treppe kommen wir ins Haus und essen oben das unten gefundenen Morellengelee. Aber meint hier: Nach dem furchtbaren Stolpern machen wir eine Verwandlung und schweigen wunderlich. Worüber schweigen wir?

Zusammenfassung des Gedichts:

Jemand ist, indem er sich als Speise ein Obstgelee vornimmt, in ein Liebesspiel mit Morellen verwickelt. Ein anderer ist, indem er sich als Speise ein Obstgelee vornimmt, in ein Liebesspiel mit Marillen verwickelt: Marille ist wie Gott als furchtbarer Frosch oder wie Haus als furchtbarer Keller. Aber aus dem Furchtbaren ist die Speise geholt worden. Aus dem Furchtbaren, das gefallen ist, kommt etwas, das anders ist und unbeständig und schweigsam.

(WATERHOUSE 1986: 35)

O poema acima é bastante representativo de boa parte da produção de Peter Waterhouse. De modo geral, a primeira impressão que se tem da poesia de Waterhouse é a de estranhamento: as ideias são simples, as palavras são simples, mas elas são organizadas de modo tão atípico que essa dúzia de palavras no poema – usadas diariamente por um falante do alemão – ganha de repente contorno insuspeito, nuances inauditas. O mesmo se dá com as premissas e conclusões que se intercalam constantemente em sua poesia, como se se tratasse no poema de uma caça a uma afirmação final e definitiva, um verbo, um sentido completo que finalmente justificaria o poema, e no qual este desembocaria; o que se busca, no entanto, não é alcançado, e então a caça tortuosa pelas veredas do pensamento lógico se torna (ainda que e talvez justamente porque o poema graficamente acabe) sem fim: infinita. Os limites da linguagem se demonstram à luz da própria linguagem enquanto se trata da linguagem: a poesia de Peter Waterhouse é uma crítica da linguagem através de si mesma. Se a palavra

é sempre insuficiente e suas buscas sempre em alguma medida fracassadas, é justamente esse fracasso intrínseco o que o poeta dá a ver.

Nessa caça fadada ao fracasso se empregam várias artimanhas – armadilhas – linguísticas: neologismos a partir de duas ou mais palavras simples, proposição e contraste de premissas, conclusões parciais, silogismos, exemplificações, sinais matemáticos (de adição, de subtração, de igual). Como ocorre de modo geral nas linhas filosófica que se pretendem mais precisas, há uma grande repetição de termos na medida em que os elementos de um argumento lógico precisam ser sempre renomeados e retomados para que haja clareza no mesmo. Nisso se dá o caráter quase hipnótico dos paralelismos sintático e semântico waterhousianos.

Como já referido algumas páginas atrás, minhas primeiras tentativas de tradução do livro *passim* de Waterhouse resultaram, na minha opinião, em fracassos: o apuro com a alternância das células métricas em cada verso resultou em versos bastante truncados e herméticos, o que não condiz com os versos em alemão, que são de fato racionalmente labirínticos, mas verbalmente cristalinos. Se o hermetismo e a linguagem sombria de Bachmann me davam ensejo a todo tipo de experimentação com a disposição dos elementos do verso e possibilitavam recorrer a palavras desusadas (e, portanto, maior margem de manobra nos processos tradutórios), a poesia de Waterhouse não me dava tais possibilidades. Apesar de não me debruçar neste artigo sobre as premissas de Haroldo de Campos ou de seu processo tradutório da transcrição, creio que a afirmação abaixo, feita em seu seminal “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória” (publicado originalmente em 1987), contemple bem as dificuldades de se traduzir autores que não se mostram linguística e imagetivamente exuberantes (e isso não se aplica apenas a autores infanto-juvenis ou de romance policial, como Campos parece insinuar):

“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (Exemplifico: do ponto de vista da *transcrição*, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto “abertura”, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce mais viável, enquanto “plenitude”, do que fazê-lo com Agatha Christie). A disjunção poesia/prosa deixava de ser relevante frente a essa noção de “tradução criativa”, onde a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade. Eu não conhecia, àquela altura, o lema de Lezama Lima: “Sólo lo difícil es estimulante”, mas ele corresponderia ponto por ponto à minha concepção do traduzir como *re-criação*. (CAMPOS 2011: 16, no original)

Assim, a grande dificuldade tradutória ao trabalhar com Waterhouse é a de se ater o tradutor a meia dúzia de palavras (com alguns neologismos, é certo, mas mesmo eles

originados de algumas poucas palavras simples) e a orações predominantemente diretas. O malabarismo das orações invertidas é vedado ao tradutor de Waterhouse.

Aqui Henri Meschonnic parece prover o suporte que Massaud Moisés e os demais teóricos mais *metricistas* (ainda que muitos dentre eles diferenciassem metro/cadência de ritmo) não podem, ao meu ver, prover.

O pensamento de Meschonnic (especialmente na caracterização de seu elemento fulcral, o ritmo) parece ser um importante elo no entendimento da poesia contemporânea (mas não só, é claro), principalmente da mais experimental. Se por um período histórico bastante largo uma boa parte da poesia germanófona trabalhou de fato com a alternância de pés métricos (e, por outro lado, com o verso helenizante, mas que também traçava paralelos com pés métricos – os gregos e latinos), isso já não se aplica a uma parcela significativa da poesia das últimas décadas (como sempre, há exceções – além do já citado Durs Grünbein, poder-se-ia citar também Jan Wagner (1971-) e muitos outros). No Brasil se dá fenômeno semelhante, talvez até de forma mais decisiva do que nos países de língua alemã: entre nós a cisão estrutural da geração marginal da década de 1970 foi ainda mais profunda do que a anterior, dos modernistas de 1922, e só se aprofundou de lá para cá. São poucos os poetas brasileiros de maior renome ainda em atividade na virada do século nos quais é possível encontrar traços (mesmo que pulverizados dentro do verso livre) de pés métricos ou de versos tradicionais. Exceções são Ferreira Gullar (1930-2016), que desenvolveu trabalho longo na juventude com as redondilhas do cordel, o que se nota no decorrer de quase toda a sua obra posterior; Hilda Hilst (1930-2004); Ivan Junqueira (1934-2014); o já citado Bruno Tolentino; Alberto da Cunha Melo (1942-2007); Paulo Henriques Britto (1951-) e poucos outros. É interessante notar, *en passant*, que nos últimos dez anos houve (e há) algo como um sutil reavivamento dos versos e pés métricos fixos, ainda que muitas vezes pulverizados em meio ao verso livre. Alguns nomes são Paulo Ferraz (1974-), Érico Nogueira (1979-), Leonardo Antunes (1983-), Guilherme Gontijo Flores (1984-), Renan Nuernberger (1986-) e Rafael Tahan (1989-). Não por coincidência, quase todos eles leem e traduzem poesia em grego antigo ou latim.

Nesse panorama em que uma parcela significativa da poesia da virada do século não remete mais aos pés métricos e aos versos fixos, não se sustenta mais aquilo que eu propunha na dissertação de mestrado em relação ao ritmo.

Assim, se 1) o ritmo (entendido de maneiras diferentes) é considerado tanto por Moisés quanto por Meschonnic central na constituição de um texto poético

(especificamente na constituição **do poema** para Moisés; na constituição **da escritura com forte oralidade** para Meschonnic); se 2) a tradução que se empreende num dado momento é a tradução de um tal texto poético; e se 3) esse texto poético a ser traduzido não se estrutura nem a partir de pés métricos e versos fixos, nem a partir da pulverização deles dentro do verso livre; parece-me então nesse caso, por fim, infinitamente mais interessante trabalhar tal tradução a partir da formulação um pouco mais opaca e abrangente de Meschonnic acerca do ritmo. Ou seja, do ritmo como um:

continu dans l' organisation du mouvement de la parole dans l' écriture [qui] n' est pas seulement rythme pausal, rythme de groupe, rythme de position, rythme de syntaxe, rythme de répétition, c' est aussi le rythme prosodique, le récit du récitatif, pas seulement le récit du sens des mots. (MESCHONNIC 2008: 62)

Em minha tradução do poema “Worüber schweigen wir?”, muitos foram os elementos pontuais que me levaram a ver com novos olhos a força da proposta meschonniciana de ritmo: a ausência de sequências identificáveis de pés métricos; a repetição de certas palavras (“Herausfallen”, “heißen”, “furchtbar”, “schweigen”) e orações (“worüber schweigen wir?”, “hier wird geschwiegen”), quase como um mote ou um eco; a quebra formal de qualquer expectativa que se poderia ter do gênero “poesia” (“Zusammenfassung des Gedichts:”, ao qual se seguem seis linhas que vão de uma pauta à outra da folha, como tradicionalmente acontece no gênero prosa); a sintaxe estranha (faltam artigos para diversos substantivos [“Keller unter dem Haus schweigt über das Haus”], algumas frases que não se completam ou começam inesperadamente, muitos verbos que são omitidos); o uso de sinais da matemática (“Baum = Wiese.”); a criação de orações bastante lógicas, mas a partir de elementos insólitos (“in ein Liebesspiel mit Morellen verwickelt”, “Gott als furchtbarer Frosch”); e a substantivação da língua alemã levada aqui ao extremo (se é certo que a língua alemã comporta mais substantivações do que a portuguesa, Waterhouse leva essa característica a um ponto bastante extravagante [“es ist ein Herausfallen”; “furchtbarer Marillenfall”]). Todos esses elementos (em conjunto, não individualmente) caracterizariam o ritmo de Peter Waterhouse no poema “Worüber schweigen wir?”.

As particularidades estruturais da escrita de Waterhouse (e nenhuma delas de ordem métrica) obrigam o leitor ou o tradutor que se debruce sobre ela com um aparato teórico tradicional a reavaliar tal aparato. A crise e a crítica da linguagem que se manifestam na poesia de Waterhouse colocam também os meios de avaliação dessa poesia em crise e em posterior crítica.

Assim, de modo a não produzir uma tradução “effaçante” (ou seja, *apagante*) de Peter Waterhouse, e sim uma tradução que “efface l’effacement des effaçantes” [“que apague o apagamento das *apagantes*”] (MESCHONNIC 2008: 62)<sup>20</sup>, decidi tentar não traduzi-lo a partir da criação de pés métricos análogos (já que o original alemão não fora construído com base em pés métricos), e sim a partir da produção em português de um texto que carregue estranhezas e idiosincrasias análogas às do texto alemão “Worüber schweigen wir?”, tal qual descritas dois parágrafos acima. O poema como um todo foi a unidade levada em conta nessa tradução<sup>21</sup> e as características apontadas acima (traços do descontínuo) serviram apenas como baliza ou farol às tomadas de decisão, como pistas ao ritmo do poema de Waterhouse no entender meschonniciano.

A tradução é, até o momento, a que se segue:

Sobre o que calamos?

É um Cair-Cá-Para-Fora (Cair-Cá-Para-Fora terrível  
Cair-Cá-Para-Fora maravilhoso): no exemplo caem-se  
as árvores: cá para baixo  
cai o que nos agrada o paladar, e com a mesma boca o nomeamos  
Damasco (terrível cair de alperce  
cair maravilhoso): todos caem,  
e o que é doce quer dizer, com a mesma boca,  
Beijo. Beijo quer dizer: Aqui Se Cala. Sobre?  
Aqui se cala sobre o Cair-Cá-Para-Fora.

Árvore = Prado.

Casa = Porão.

Deus = Chuva = Rã.

<sup>20</sup> La traduction selon le signe —la traduction courante— est donc ce qu’il faudrait désormais appeler une effaçante. Elle efface le continu, le rythme au sens du continu et elle efface son propre effacement. Le problème poétique est d’effacer l’effacement des effaçantes. [A tradução segundo o signo – a tradução corrente – é, então, aquilo que se faz necessário chamar doravante de uma apagante. Ela apaga o contínuo, o ritmo no sentido do contínuo, e ela apaga seu próprio apagamento. A questão poética é apagar o apagamento das apagantes.] (MESCHONNIC 2008: 61)

<sup>21</sup> A unidade poética é o poema, e não as unidades linguísticas que ele contém. (MESCHONNIC 2007 apud FALEIROS 2009: 2)

BARRETO, M. – Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic

Metamorfose Vertical = Metamorfose Horizontal. Metamorfose quer dizer:

Aqui Se Cala. Sobre?

Porão sob a Casa cala sobre a Casa.

Tropeçamos no porão e lá calamos. Mas

pela escada subimos à casa e

em cima comemos a geleia de amarena achada embaixo. Mas significa aqui:

Depois do terrível tropeçar nós nos

metamorfoseamos e calamos maravilhosamente.

Sobre o que calamos?

Resumo do poema:

Alguém – ao decidir comer geleia de frutas – se enreda num jogo amoroso com amarelas. Outro – ao decidir comer geleia de frutas – se enreda num jogo amoroso com damascos. Damasco é como Deus feito rã terrível ou como casa feita terrível porão. Mas é do terrível que a comida foi trazida para cá. Do terrível que recaíra é que nasce algo que é raro e volátil e calado.

\*

Se é verdade que é ponto pacífico entre Massaud Moisés e Henri Meschonnic que o ritmo seria o elemento central da escritura que se convencionou chamar no ocidente de poema (mas não só dele, para Meschonnic), e que portanto o tradutor de poesia deveria partir desse mesmo elemento fulcral em seu trabalho tradutório, é também verdade que não há quase nada em comum entre os entendimentos dos dois autores em relação a tal termo. Se os contrastei neste artigo, foi por entender que a oposição de noções tão distintas de um elemento central como o ritmo pode trazer ganhos ao trabalho teórico e prático com o mesmo.

É ainda muito cedo para apontar concretamente se sequer alguns traços de pensadores tão divergentes quanto Massaud Moisés e Henri Meschonnic podem ser incorporados sob a égide de um único entendimento do fenômeno do ritmo. A proposta de Moisés – que representa um trabalho com o descontínuo – me parece restrita demais na lida crítica ou tradutória com a poesia mais recente tanto em língua portuguesa quanto em língua alemã; a proposta muito mais vigorosa de Meschonnic, por outro lado, parece-me solucionar todas as questões tradutórias abstratas que enfrentei até o momento, tanto

em relação à poesia mais tradicional quanto em relação à contemporânea, mas sua recusa (programática) a uma metodologia detalhada do processo tradutório (ou seja: recusa do trabalho com o descontínuo) parece oferecer graves dificuldades à prática tradutória – que, segundo Meschonnic, deveria ser o objeto de transformação por parte da teoria<sup>22</sup>, para o qual no entanto o autor oferece pouco amparo concreto.

Em dimensão muito menor do que a dos dois grandes teóricos, é claro, também minha formulação na dissertação de mestrado acerca do ritmo me parece hoje insuficiente, já que delimita de modo a-histórico e muito inflexível qual deveria ser necessariamente a configuração do ritmo na poesia escrita em uma dada língua.

No entanto, creio que tanto o processo de tradução do poema “Die gestundete Zeit” de Ingeborg Bachmann e do poema “Worüber schweigen wir?” de Peter Waterhouse quanto a leitura atenta de Massaud Moisés e Henri Meschonnic podem suscitar entendimentos (e formulações) bastante ricas do nebuloso fenômeno do ritmo. Se o ritmo segue nos escapando das mãos, tanto melhor: o fracasso em prendê-lo é já também testemunho de sua natureza.

## Referências bibliográficas

- AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.
- BACHMANN, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper, 2011.
- BARRETO, Matheus. *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann*. 2018. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. ed. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011. p. 9-30.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- FALEIROS, Álvaro. Gesto sobre um poema de Hilda Hilst em francês. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 6, 2009, p. 1-9.
- FILKINS, Peter. The murderer in her dreams. *The New York Times*, New York, 10 fev. 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/books/99/10/03/nnp/bachman-malina.html>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann*. 5. ed. Aufl. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.

<sup>22</sup> Le rôle de la théorie est de transformer les pratiques, le rôle des pratiques est de mettre à découvert les théories. [O papel da teoria é transformar as práticas, o papel das práticas é expor as teorias] (MESCHONNIC 2008: 62)

- MESCHONNIC, Henri. *Le rythme et le discours*. Paris: Larousse, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. Manifeste pour un parti du rythme. *Berlol*, [S. l.], 1999. Disponível em: <http://www.berlol.net/mescho2.htm>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. Traduire au XXI<sup>e</sup> siècle. *Quaderns*, Barcelona, n. 15, 2008, p. 55-62.
- MESCHONNIC, Henri. Traduire: écrire ou désécrire? *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 7, 2010, p. 2-22.
- MOISES, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- NEUMANN, Daiane. A presença de Saussure e Benveniste em Henri Meschonnic. In: SEMINÁRIO NACIONAL SOBRE LINGUAGENS E ENSINO, 5., 2013, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas, 2013. p. 1-15.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- WATERHOUSE, Peter. *passim*. Reinbek: Rowohlt, 1986.

Recebido em 18 de dezembro de 2018  
Aceito em 25 de fevereiro de 2019