

criação & crítica

AINDA O RITMO: MESCHONNIC E A TRADUÇÃO DE HOMERO

Guilherme Gontijo Flores¹

O ritmo real bota a métrica em dificuldades.
(Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 192)

Esse paroxismo ocorre quando a poesia em outra língua procede segundo uma outra ideia da poesia, uma outra relação com seu passado, um outro vínculo entre a rima e a convenção. Traduzir então se encontra numa contradição aparentemente insolúvel.
(Henri Meschonnic, *La rime e la vie*, p. 260)

Resumo: Este breve texto busca pensar algumas condições para dar continuidade ao pensamento de Henri Meschonnic, considerando as contradições e desafios que constituem sua obra, sobretudo no que diz respeito às relações entre poesia, métrica e música. Se, como defende o poeta, teórico e tradutor francês, o ritmo não é o metro, o que o metro e a música fazem com o ritmo da linguagem? Não há resposta definitiva; e é por isso que a questão pede retornos e tensionamento. O que apresento aqui é uma reflexão sobre como Meschonnic optou por traduzir dois versos da *Ilíada* de Homero, para daí pensar a implicação do metro traduzido e sua relação com o ritmo.

Palavras-chave: Henri Meschonnic; Homero; Ritmo; Poesia; Métrica; Música.

STILL THE RHYTHM: MESCHONNIC AND HOMER'S TRANSLATION

Abstract: This brief text seeks to think about some conditions for continuing Henri Meschonnic's thinking, considering the contradictions and challenges that constitute his work, especially with regard to the relationship between poetry, meter and music. If, as the French poet, theorist and translator argues, rhythm is not meter, what do meter and music do with the rhythm of language? There is no definite answer, and that is why the question calls for returns and tensioning. What I'm presenting here is a reflection on how Meschonnic chose to translate two verses from Homer's *Iliad*, in order to think about the implication of the translated meter and its relationship with rhythm.

Keywords: Henri Meschonnic; Homer; Rhythm; Poetry; Metrics; Music.

Continuar, *continuer*, *cum tenere*, talvez “segurar junto” numa partilha anacrônica, talvez “conter” mesmo aquilo que extrapola; mas, para além dos sonhos

¹ Professor Associado I de Língua e Literatura Latina Universidade Federal do Paraná e Doutor em Letras pela USP. E-mail: ggontijof@gmail.com

CRIAÇÃO & CRÍTICA

etimológicos, sim, para além das palavras explicando palavras com semânticas do passado, o que continua hoje? Em tempos de hipervelocidade, qual é o gesto de continuar? Talvez mais do que conter, ou segurar, o ato mesmo de deter-se, demorar, ainda que sem morada certa. Continuar Henri Meschonnic? Este pensador *par excellence* do contínuo na linguagem? Ali habitar, como estrangeiro, ali encontrar seus modos. Continuar, talvez. Como o fluxo ininterrupto do ritmo. Meschonnic. Quiçá como o próprio Meschonnic dizia “continuar Humboldt”? Seria talvez demasiado antimeschonniciano, desistoricizando a demanda do seu próprio tempo. Continuar, curiosamente, também tem a sua historicidade, até radical. Demanda continuas plurais. Quem sabe, então, como um momento-agora, continuar na forma de uma pequena compressão sobre as feridas discretas, até que surja algo, até que desse algo esparso outro rastro se projete, como um desconhecido. Continuar, afinal, precisamente onde algo se rompe, onde um desconhecido se anuncia. Continuar Meschonnic ali onde o programa nos demanda, onde uma contradição se instala, onde escapa de si.

Seria possível continuar esse dedo na ferida expondo, por exemplo, como Henri Meschonnic muitas vezes parece ter sido um crítico de poesia, teoria e tradução muito inferior às potências que encontramos na sua própria ação como poeta, teórico e tradutor. Seria fácil: a segunda metade da sua *Poética do traduzir* (*Poétique du traduire*), de 1999, está repleta desses momentos menos felizes e férteis. Seria fácil, como gesto de contraespezinhamento de um pensador que nunca hesitou perante o debate intenso. Bem seria. Porém quero pegar um pequeno problema de – vejam bem a ironia – etimologia num conceito central de seu pensamento, para daí continuar, isto é, alterar em tensionamento. E ver, ainda que muito rapidamente, o seu desdobramento numa cena breve.

No seu último volume preparado em vida e publicado postumamente em 2012, *História linguagem: uma mesma teoria* (*Histoire langage: une même théorie*), Meschonnic juntou trabalhos de períodos diversos, como que confirmando a longa elaboração deste que é, sem sombra de dúvida, o seu livro mais anunciado, pelo menos desde 1982, quando publicou o fundamental *Crítica do ritmo* (*Critique du rythme*). Mais ainda, a organização entre décadas de um só livro confirmou o que já era claro: ele construiu um pensamento *quasi-monolítico* ao longo de quase quatro décadas, com apenas um aprofundamento das questões iniciais do primeiro volume de *Para a poética* (*Pour la poétique*), de 1970, que passaram a ser radicalizadas na década de 1980, mais do que propriamente alteradas, e o movimento típico da abertura do seu próprio pensamento. Neste último volume, afinal, Meschonnic recolhe uma entrevista a Pierre Gazaix originalmente publicada em março de 1985 nos *Cahiers méridionaux de psychanalyse*. Ao ser questionado sobre seu lado “polemista”, ele recusa o vínculo etimológico entre a “polêmica” e o termo grego πόλεμος, não porque não haja aí uma vinculação histórica, mas porque “na maioria das palavras,

CRIAÇÃO & CRÍTICA

há um corte entre a etimologia e o sentido" (MESCHONNIC, 2012, p. 95);² o que o leva, logo adiante, a "opor a polêmica e a crítica".³ Nesse sentido, Meschonnic só poderia se ver como polêmico numa retomada etimológica do termo, conforme o título da entrevista/capítulo "na linguagem, é sempre a guerra", ao passo que a polêmica, para ele, é uma estratégia de poder que escapa ao debate. A etimologia de "polêmica", portanto, falseia o uso, a linguagem-vida que não cessa de se alterar.

Ora, a crítica ao pensamento etimologizante é recorrente em Meschonnic. Se não existe língua, nem caráter da língua, mas sempre caracteres particulares de discursos, a etimologia, em um anseio etimológico de "discurso verdadeiro", é sempre um jogo de palavras, que pouco age no mundo e mais tende a essencializar os sentidos. É assim que ele pode afirmar que "[c]rendo falar das coisas, a etimologia fala das palavras. Para ela, poesia é criação, porque assim diz o grego", e poucas linhas abaixo conclui que, para muitos, "[a] poesia é a etimologia da poesia" (MESCHONNIC, 1982, p. 438). Isto quer dizer que a etimologia descontinua a continuidade da linguagem ao propor um estancamento de origem, que nunca sai dos jogos das palavras, enquanto finge e forja elos diretos com as coisas, ou essencializa a própria língua. Daí vem também grande sua crítica frequente a Heidegger com seus seguidores e a boa parte dos trabalhos da hermenêutica, que não cabe aqui desdobrar.

§

Nesta curta intervenção, eu gostaria de apontar um problema que vem se repetindo em muitos estudos que encontro esporadicamente no Brasil, sobretudo no entendimento do difícil conceito de ritmo em Meschonnic. E entendo que essa dificuldade se dá sobretudo na disputa etimológica em jogo, ali onde se funda o cerne de sua aposta teórica e prática.

Retomando o conhecido ensaio de Émile Benveniste, "A noção de ritmo em sua expressão linguística" (1976), o grande passo do pensamento meschonniciano é certamente o de radicalizar a ideia de que o ritmo não diz respeito à imagem tradicional derivada de Platão, de uma recorrência análoga às ondas do mar, que vão se repetindo numa mesma cadência, para implicar uma revisão do termo a partir de uma ideia de *forma do movimento* (MESCHONNIC, 1982, p. 69, 149 *passim*) que dialoga

² Compare-se com outro momento: "A poesia, a coisa literária são soterradas por confusões com a etimologia das palavras que as designam, ou com a sua própria história" (MESCHONNIC, 1995, p. 534).

³ Em *Política do ritmo, política do sujeito* essa separação tem bastante clareza: "a crítica como reconhecimento da historicidade radical dos valores, da linguagem e da arte; a polêmica como estratégia de dominação, manutenção da ordem, mais pela não-discussão do que pelo debate (este serve ao uso interno), a desinformação e o silêncio sobre a crítica" (MESCHONNIC, 1995, p. 549).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

com o mundo pré-platônico e muito especificamente com o que podemos depreender de parte do pensamento heraclítico. Com isso, sua *Crítica do ritmo* desdobra essa questão em frentes inúmeras para defender e radicalizar a proposta poética/política/ética de que ritmo deriva, em última instância, do verbo grego *ῥεῖν*, “correr”, “fluir”, e portanto tem muito mais a ver com o curso contínuo de um rio, numa construção que não é feita de repetições, mas de um devir incessante que pode, por vezes, aceitar recorrências eventuais ou mesmo projetadas.⁴

Numa passagem conhecida, ele nos dá uma das muitas definições abertas para ritmo (MESCHONNIC, 1982, p. 70):

O ritmo é organização do sentido no discurso. Se é uma organização do sentido, não é mais um nível distinto, justaposto. O sentido se faz em e por todos os elementos do discurso. A hierarquia do significado não é mais do que uma variável, segundo os discursos, as situações. O ritmo num discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras, ou um outro sentido. O “suprasegmental” da entonação, antes excluído do sentido pelos linguistas, pode ter todo o sentido, mais que as palavras. [...] O sentido não é mais o significado. Não existe mais significado. Só existem significantes, partícipes presentes do verbo significar.⁵

Portanto, não mais o significante como parte do signo que se opõe ao significado, conforme postulava o pensamento linguístico estruturalista. Assim, contra o pensamento dualista do signo, é claro que o ritmo para Meschonnic deixa de se confundir com a contagem silábica dos textos; mais ainda: não pode caber na estrutura vaga do silabismo métrico que impera em muitas culturas do Ocidente. Isso fica ainda mais claro em outro momento, na *Poética do traduzir* (MESCHONNIC, 2010, p. 43):

Não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de

⁴ Para outras implicações do pensamento de Benveniste sobre Meschonnic, ver Neumann, 2013 e Vershagem, 2020.

⁵ Outra passagem esclarecedora: “Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, sobretudo), produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: quer dizer, os valores, próprios a um discurso e só a um. Essas marcas podem se situar em todos os ‘níveis’ da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. Constituem juntas uma paradigmática e uma sintagmática que neutralizam precisamente a noção de nível. Contra a redução corrente do ‘sentido’ ao lexical, a significância é de todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagma, dispõe séries” (MESCHONNIC, 1982, p. 216-217).

criação & crítica

Benveniste, que não transformou a noção, que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. *O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar.* (itálico meu)

Para explicitar a radicalidade, poderíamos compilar um apanhado de frases diretas do capítulo 10 da *Crítica do ritmo*, intitulado “Métrica pura ou métrica do discurso”: “O ritmo é muito importante na linguagem para deixá-lo com a métrica” (MESCHONNIC, 1982, p. 521). “A métrica não tem o sentido. [...] A métrica dessemantiza, não fala nada do sentido, não contribui com o sentido, porque a métrica não tem sentido” (MESCHONNIC, 1982, p. 525, itálico do autor). “A métrica é imaginária” (MESCHONNIC, 1982, p. 528, itálico do autor). “A simplificação é inerente à métrica” (MESCHONNIC, 1982, p. 529). “A métrica é uma metafísica da poesia. [...] A a-historicidade da métrica é uma antidiscursividade” (MESCHONNIC, 1982, p. 530). “A métrica que isola os versos é uma estática, não uma rítmica [...] A métrica é passiva, é recebida. O ritmo é ativo, é uma atividade do discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 532). “A métrica é um realismo terminológico” (MESCHONNIC, 1982, p. 540). “Só existe acento métrico no verso, ou sobretudo no e pelo verso” (MESCHONNIC, 1982, p. 546). “Se não tiver efeitos semânticos, não é ritmo, nem talvez métrica [...] Geralmente a métrica está na partida, não na chegada” (MESCHONNIC, 1982, p. 561). Se procurasse outros trechos para além desse capítulo central na discussão, a lista citacional seria imensa, impraticável; porém, para o que quero, penso que basta. Dessa série, é possível depreender que, para Meschonnic, a métrica é uma forma cultural que mais se explicita como uma fôrma vazia, que pouco ou nada tem a ver com o ritmo onde pode se organizar historicamente um sujeito.

Aqui chegamos talvez a um cerne menos comentado do que seria de esperar. A fim de operar sua crítica do ritmo, que não pode mais se confundir com a matemática esvaziada, Meschonnic precisa recusar o uso cotidiano e vivo do termo *rythme* (ritmo) e retornar radicalmente ao seu sentido etimológico (ῥυθμός) ainda dentro do grego. É, de modo aparentemente contraditório, por uma aposta na etimologia arcaica helenizante, via Benveniste, que Meschonnic chega a realizar uma crítica da linguagem que envolve, ao fim e ao cabo, a recusa dos fascínios tantas vezes inócuos do pensamento etimológico. Em outras palavras, o tradicional ritmo-repetição se torna o conceito de ritmo-historicidade por um movimento de retorno que arrisca desistoricizar filologicamente a vida do termo “ritmo”. Contradição inevitável do seu pensamento. Ponto de partida para continuações inúmeras, eu diria.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Essa operação de risco: deslocar um termo de uso bastante recorrente e enrijecido, para num retorno ao passado propor possibilidades de futuro, se torna uma fonte constante de equívocos. Apesar de *Crítica do ritmo*, em seu esforço de distinguir poesia e música,⁶ ser praticamente um libelo contra os metricistas em geral, não deixamos de ver Meschonnic entrar na discussão justo quando um trabalho acadêmico no Brasil envolve tradução e... métrica. O ritmo aí recomeça a se equivocar, entre os sentidos tradicionais derivados da metáfora musical e métrica, e conceito de ritmo como organização de um sujeito na linguagem. Dois usos incompatíveis, para Meschonnic. No entanto derivados de um pensar que apresenta o equívoco como ponto de salto.⁷

Não se trata de um problema dos outros, que aqui critico de fora; que isso fique claro. Eu mesmo me pego descrevendo meus experimentos de tradução de poesia antiga como “traduções rítmicas”, para explicitar a emulação de organizações métricas arcaicas fundamentadas em sílabas longas e breves que funcionam como uma verdadeira proto-partitura; ao mesmo tempo, percebo que devo sempre contrapor que, nesses momentos, não emprego o uso de ritmo em Meschonnic, mas que, sim, são *também* traduções rítmicas, no sentido meschonniciano, porque busco estar atento a esse ritmo do fluxo, que não retorna e nunca cabe nas mãos ansiosas por estancamento. Daí estão em convívio os dois usos incompatíveis de ritmo. É assim que se continua? Continuo.

§

Continuo Meschonnic, algo desavisadamente, desdobrando um equívoco que me atravessa, querendo ou não, também como poeta, tradutor e teórico, cruzando nesses lugares o dever interdependente de teoria e prática. Por isso, vejo a importância de destacar e comentar um momento raro em que vemos Meschonnic traduzir poesia em metro, para observar a maneira como ele lida com o problema, quando metro e ritmo se recruzam na sua prática teórica. Anseio continuar o problema

⁶ O ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, radicalmente. É diferente porque é linguagem, tanto quanto porque está na linguagem. (MESCHONNIC, 1982, p. 121).

⁷ Problema análogo, mas longe de ser idêntico, se dá com o uso conceitual de “sujeito”, sobretudo de “sujeito do poema. Meschonnic, em *Política do ritmo, política do sujeito*, depois de insistir que ele não seria o sujeito da língua, nem sujeito da enunciação ou do discurso, nem sujeito consciente, nem o sujeito não sujeito da psicanálise, mas o texto todo se torna um *eu* que transforma o *eu* do leitor, acaba por reconhecer: “Alguns continuam a tomar o emprego dos pronomes pessoas pelo sujeito do poema. Acreditando que não há mais sujeito, se não há a palavra *eu*” (MESCHONNIC, 1995, p. 191). Outro que gera equívocos é o conceito de “oralidade”, que não mais se opõe ao de “escrito”, porque o escrito se opõe ao “falado”: “O oral, livre dessa confusão, pode designar o primado do ritmo e da prosódia como modo de significar, tanto no falado como no escrito. Na verdade, a única e plena realização da oralidade é a escrita, quando ela é uma forma-sujeito” (MESCHONNIC, 1995, p. 380).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

ali onde ele parece emergir rapidamente, num excerto de poema. Não trato das fundamentais traduções de livros bíblicos, porque ali o problema é de outra ordem, e muito do pensamento histórico meschonniciano ganha forma. Ao constatar que a Bíblia hebraica não apresenta qualquer divisão formal precisa e inequívoca entre prosa e poesia, que ela não assume nenhum critério de forma objetiva para diferenciar o discurso em pólos antagônicos, Meschonnic pôde pensar a historicidade radical de critérios que nos parecem hoje quase naturais, para empreender sua crítica, inclusive via poesia e tradução. Diante das respirações singulares do texto hebraico, como tradutor ele decidiu recusar a dicotomia entre verso e prosa, para propor uma espacialização do branco da página, compreendendo que a relação ética com uma poética bíblica não se daria por uma idealização da sua paginação tradicional, mas que haveria espaço para pensar a historicidade da respiração como *sopro* (portanto, para além de um fisiologismo); uma prática que, depois de Mallarmé e das vanguardas, certamente se teria de se pelo jogo tipográfico, pelo ritmo que se faz na página. É exatamente o que encontramos nas experimentações tradutórias em *Les cinq rouleaux* (1986 [1970]), em *Jona et le signifiant errant* (1981) e em *Gloires: traductions des psaumes* (2001), para ficarmos em apenas três momentos. Nem prosa, nem poesia: a Bíblia de Meschonnic é uma organização transsubjetiva e transistórica que expõe a historicidade de toda empreitada do discurso como uma tradução-ritmo.⁸ Um trabalho que teve e tem impactos até em traduções para outras línguas, como nas transcrições de Haroldo de Campos para textos hebraicos da Bíblia (1993, 2004, 2004b).⁹

Mas isso já foi dito e redito por gente competente nos problemas vários em sua especificidade. Eu não tenho conhecimento de cultura bíblica, de hebraico ou de práticas judaicas de vocalização para acrescentar um pinga sequer nos i's. Volto-me, então, aonde o continuo: entre os clássicos greco-romanos. Faço isso com a curiosidade que me ataca há anos, desde que li pela primeira vez o subcapítulo “O ritmo como significância”, parte do capítulo “Ritmo e tradução” da sua *Poética do traduzir*, para lá encontrar uma proposta de tradução para dois versos da *Ilíada* (8.64-65) de Homero, onde Meschonnic detecta que “uma equivalência morfológica e rítmica instala uma equivalência entre duas palavras de sentido puramente oposto” (MSCHONNIC, 2010, p. 52-53).¹⁰ Vejamos primeiro o texto

ἐνθα δ' ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν

⁸ Uma frase que resume a questão seria: “O ritmo na Bíblia é a Bíblia do ritmo” (1995: 372). Sobre as implicações de um pensamento judeu na filosofia francesa, com ênfase à crítica de Meschonnic a Derrida, ver Klein, 2011.

⁹ Em outro momento (Flores, 2016), já escrevi sobre algumas relações entre as obras de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic como pensadores da tradução.

¹⁰ Em um comentário sobre os sons de a-a-a numa anotação do diário de Marina Tsvetáieva, Meschonnic já tinha lembrando muito brevemente esse trecho homérico (1995:461).

criação & crítica

ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ' αἵματι γαῖα.

Então juntos lamento e triunfo surgia de homens
destruídos e destruintes, e escorre com sangue terra
(tradução minha, palavra a palavra)

Diante dos efeitos do hexâmetro datílico, o metro tradicional da poesia épica grega arcaica, Meschonnic apresenta do seguinte modo sua escanção, para que o leitor perceba os efeitos da rítmica numa poesia que era entoada segundo um padrão de longas e breves artificializado (para o leitor que desconhece a métrica grega, aponto apenas que, nessa escansão o símbolo | indica a separação entre pés, ao passo que // indica a cesura tradicional que pode acontecer dentro de cada verso):

— u u | — — | —//u u | — — | — u u | — —
ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχολή πέλεν ἀνδρῶν

— — | — //u u | — u u | —//u u | — u u | — —
ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ' αἵματι γαῖα.

Como observa Meschonnic (MESCHONNIC, 2010, p. 53):

oímogé e *eúkholé* têm o mesmo esquema rítmico: três sílabas longas. Tanto são semântica e sintaticamente (*te kai*) opostas, e motivadas, o primeiro por seu elemento *oí* (que retoma e arremeda a onomatopeia do gemido *oi*), o segundo pelo prefixo *eú* que evoca a satisfação, quanto as duas palavras são equivalentes em ritmo, o que valoriza seu ambiente (três vezes duas breves, antes, entre elas e depois) e a cesura do pentâmetro depois *oímogé*. Mas os “matadores” (— — —) e os “mortos” (— v v —), eles, não têm o mesmo ritmo.

Daí ele conclui que tal equivalência não seria mera expressividade, ou “pintura pelos sons”, e sim um efeito de significância que passa despercebido da métrica: “uma semântica prosódica, rítmica; um efeito segundo, incoativo, nem léxico nem contextual, que iguala os feitos dos assassinos e dos mortos, iguala os assassinos e os mortos a um nível metaguerreiro, além da visada imediata do combate”. Em outras palavras, “o ritmo do verso de Homero não o *diz*, ele o *mostra*, ele o *faz*” (MESCHONNIC, 2010, p. 54-55, *itálicos do autor*). Num efeito modesto, tento abaixo

criação & crítica

misturar efeitos visuais para demonstrar o que está em jogo no ritmo com uma só imagem:

ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγή || τε καὶ εὐχολή πέλεν ἀνδρῶν
ὀλλύντων || τε καὶ ὀλλυμένων, || ῥέε δ' αἵματι γαῖα.

É claro que nada se esgota para falar de meros dois versos. Mas disso tudo, importa sobretudo que Meschonnic tira um problema tradutório, ou, mais especificamente, o problema de uma poética do traduzir, já que a prática implica a teoria. O fato é que o metro não resolve o sentido: a métrica é a forma que, ao seu modo, praticamente iguala todos os versos num mesmo metro, sem ouvi-los na sua especificidade infinita. Mas o ritmo sim, na medida mesma em que se tensiona com o metro, enquanto nos dá a ouvir o sentido. Homero, portanto, não entra como metrista, ao passo que sua poesia em metro faz o que faz dentro e para além do metro. A saída de Meschonnic como tradutor do dístico escolhido, em vez de um ritmo desvinculado do metro (talvez em verso livre?), é propor um verso de quatorze sílabas. Uma escolha que explicita sua historicidade na França, já que afirma “sobretudo não o alexandrino” (MESCHONNIC, 2010, p. 55), para evitar a confusão histórica do mundo grego arcaico com a tradição francesa dos últimos séculos; o que poderia acontecer ao postular uma equivalência cultural entre hexâmetro datílico em grego e alexandrino em francês. Dessa forma, a proposta de Meschonnic é feita de versos, afinal, metrificados que buscam uma prosódia não-métrica envolvendo finais vocálicos e consonânticos, mas que guardam uma cesura firme ao fim de sete sílabas, que aqui transcrevo:

Ensemble montaient le cri de malheur et la clameur
des tueurs et des tués et la terre coulait de sang.

E em seguida com uma pequena análise:

Ensemble *montaient* le *cri* || de malheur et la clameur
des tueurs et des tués || et la terre coulait de sang.

Aqui temos, afinal, o tensionamento dos ritmos plurais. Por um lado, Meschonnic não dispensa o metro, talvez por considerar que a presença histórica de um *metron* era fundamental para o reconhecimento do que poderia ser ou não poesia no mundo grego arcaico, clássico e helenístico, isto é, um modo historicamente

CRIAÇÃO & CRÍTICA

diverso de conceber como acontece o poema; por outro, sua escolha sem calque métrico demonstra que a presença de um metro não precisa necessariamente ser a reprodução exata do metro anotado no grego para produzir um ritmo em diálogo cerrado. E isso não por preguiça, mas por percepção clara da aventura histórica de um sujeito que envolve toda tradução. Nesse aspecto, seu comentário e sua tradução explicitam o projeto de “mostrar que é o poema que sempre foi livre, mesmo através das formas fixas” (MESCHONNIC, 1982, p. 611), talvez sugerindo que também uma tradução poética sempre será livre, mesmo através de formas fixas. Assim como a Bíblia demanda uma atenção respiratória que ganhava forma singular no espaço da página, o hexâmetro datílico pode, por sua vez, assumir um lugar de dupla diferença; porque Meschonnic não imita o metro grego em calque, nem aceita a tradição enrijecida do alexandrino francês, o ritmo então está dentro e fora do metro. Uma ideia para articular o problema se expressa perto do fim da *Crítica do ritmo*. Ali Meschonnic nos lembra que “um poeta é um inventor de ritmos e um quebrador de ritmos. Através da métrica ou não. Era a dificuldade das formas fixas. Elas davam a entender que o ritmo ali estava pronto” (MESCHONNIC, 1985, p. 708). *Fazer ritmos, quebrar ritmos, fora e dentro da métrica*. Daí que a dificuldade do ritmo, seus equívocos retornam numa prática tradutória, reforçando que um vocabulário (o da música atrelada à métrica grega, ambas do lado do ciclo e da repetição) acaba entrando em choque com outro (o da rítmica enquanto organização discursiva que nunca se repete de fato) num gesto de proximidade e distanciamento que evita essencializar a forma e o objeto.

Como continuar daí? É um feito breve o de Meschonnic, uma tentativa interessante de recriar Homero em francês para pensar e fazer o traduzir; uma ação instigante que me move como leitor de Meschonnic e de Homero, como poeta mesmo e como tradutor no presente. Mas a proposta meschonniciana, ao mesmo tempo, deixa de lado um potencial que hoje busco nesse equívoco fértil dos ritmos. Para mim, tão importante quanto este feito breve é a injunção diante de um pensamento do ritmo: “Para o ritmo, todos os clássicos estão por se retraduzir” (MESCHONNIC, 1995, p. 130). Tomo-a quase como um mantra, um imperativo do qual não se pode escapar. No empenho de também eu recriar (talvez mais especificamente *tradizer e traduzir*) o hexâmetro datílico grego em língua brasileira, para fins de execução vocal e performática (aí também uma historicidade singular dos corpos), fiz um modo possível do hexâmetro datílico brasileiro, experimento que recusa qualquer verso de contagem silábica, para propor também uma poesia em que o metro não é só contagem esvaziada, mas antes jogo de canto e récita.

— u u | — — | — // u u | — — | — u u | — —
 Junta-se então lamento e contento em gritos guerridos,
 — — | — u u | — // — | — — | — u u | — —
vencedor e vencido: a terra escorre de sangue.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Quem ler, vê na tradução o anseio duplo de produzir um metro brasileiro paralelo ao metro homérico, um projeto que só se realiza quando recusa a oposição entre papel e voz, porque se dá tanto na página quanto na prática da récita. Ao mesmo tempo, busco o ritmo meschonniciano, que aponta tudo que Homero, para além de dizer, *mostra e faz*. Os ritmos lexicais com suas oposições e paralelismo se fazem aqui com os sons de “lamento/contento” ecoados em “então”, mas também com a quase similaridade de “vencedor/vencido” com o ego de “grito/guerrido” e o ruído de “terra/escorre”. Os gritos se aproximam nessa ética metaguerreira, mas os vencedores e vencidos terminam por se distinguir: estes estão, irremediavelmente, mortos.

Pelo bem do poema, desfaço da análise e entrego em carne viva:

Junta-se então lamento e contento em gritos guerridos,
vencedor e vencido: a terra escorre de sangue.

§

A minha tradução poderia ecoar o projeto “homeorrítmico” de “poesia em mimo”, ou “poesia calque” proposto por Nicholas Abraham e duramente criticado por Meschonnic no capítulo “O ritmo palimpsesto” de *A rima e a vida (La rime et la vie)*, como um projeto de colagem e aberração (MESCHONNIC, 2006[1989], p. 341-365), que destrói a prosódia do francês ao emular apenas o oco da métrica de *The Raven* de Edgar Allan Poe sem escutar a rítmica do poema inglês, sem escutar seu próprio texto tradutório em francês.

Penso que o projeto tradutório que eu mesmo apresento, como continuidade, guarda uma radicalidade mais relevante: a de historicizar os metros em sua alteridade e relançá-los em relação à historicidade radical dos ritmos. Não se trata de decalcar o metro homérico como um metro cósmico e primordial, nem de buscar origem num movimento de nostalgia, mas antes de produzir uma alteridade em que a aventura histórica do sujeito precisa atravessar a historicidade cultural, isto é, fazer do anacronismo constitutivo um gesto ético, político e poético.¹¹

Talvez aqui eu não possa seguir completamente outra injunção meschonniciana, a de que “[o] discurso, a música, não podem fazer nada mais do que se *acompanhar*” (MESCHONNIC, 1982, p. 135, *italico do autor*). No entanto, uma

¹¹ Mais precisamente, eu e Rodrigo Tadeu Gonçalves propusemos uma tradução de *The Raven* como *O urubu*, sob o nome teórico de “tradução-exu” (Flores & Gonçalves, 2017), um conceito que venho desenvolvendo em parceria com André Capilé (Flores & Capilé, 2022). Os desdobramentos dessa experimentação deixam claro que não se trata de passadismo ou nostalgia, mas de choque experimental de historicidades.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

outra pequena reflexão sobre métrica, presente no mesmo livro, poderia servir de vênua: “Única pertinência: a métrica, mas somente quando a métrica, segundo as línguas, é uma métrica de pés, quantitativos ou acentuais” (MESCHONNIC, 1982, p. 219). Porém ele mesmo já nos recorda, na sequência que “[n]ão é o caso em francês [como não é do português, eu acrescentaria] – onde é também metricamente falso que uma sílaba acentuada seria duas vezes mais longa que uma inacentuada” (MESCHONNIC, 1982, p. 219). Sim, a métrica grega e romana, fundamentada na oposição fonéticas de sílabas longas breves, não tem uma base linguística no francês e no português, puramente acentuais. Porém a longa nunca durou o dobro da breve, nem no mundo grego: a métrica, o ritmo que dela emana, é um ato cultural que tem sua própria historicidade e nos convida a transitoriedades (atente-se que não se deve confundir com uma a-historicidade) que lançam subjetividades em contraste e conflito. Nesse lugar a métrica é também um ponto do ritmo, e ainda mais porque pode ser intempestiva, quando não apela ao cósmico. Ao que se poderia ainda argumentar, lembrando que o próprio Meschonnic previa que “a tradução pode também inventar métricas” (MESCHONNIC, 2010, p. 74). Ao mesmo tempo, os discursos da poesia agem, mostram, quem sabe inventam espaços onde a métrica de pé quantitativo irrompe contra a suposta “natureza da língua”.

Traduzir é sempre discurso, e discurso é da ordem da vida. Traduzir é, afinal, um agir. E um continuar. Assim, como só há pensamento na historicidade, parafraseio, isto é, defiro, num fazer (numa ação, numa ἐνέργεια) o que Meschonnic dizia de Humboldt. *Sim: continuar Meschonnic. Não é repetir Meschonnic.*

Referências

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. *Circuladô*. São Paulo, ano IV, n. 4., 2016, pp. 9-25.

criação & crítica

FLORES, Guilherme Gontijo & GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. São Paulo/Florianópolis: n-1/Cultura e Barbárie, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo & CAPILÉ, André. *Tradução-exu [ensaio de tempestades a caminho]*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

KLEIN, Rony. De l'universel au texte: entre pensée juive e philosophie française dans les années 1960-1970. *Pardès: études et culture juives*. Paris, n. 49, 2011, p. 155-178.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.

MESCHONNIC, Henri. *Les cinq rouleaux.: Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther*. 2.ed. Paris: Gallimard, 1986 [1970].

MESCHONNIC, Henri. *Jona et le signifiant errant*. Paris: Gallimard, 1981.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier, 1995.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Gloires: traductions des psaumes*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

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

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

MESCHONNIC, Henri. *Langage, histoire, une même théorie*. Paris: Verdier, 2012.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

NEUMANN, Daiane. Do sistema de signos à teoria do ritmo: Um olhar sobre os estudos da linguagem. *Estudos da Lingua(gem)*. Vitória da Conquista, v. 11, n. 2, 2013, p. 121-136.

VERSHAGEM, Marina Bento. "A tradução do ritmo em Henri Meschonnic a partir da teoria de Émile Benveniste". *Linguagem & Ensino*. Pelotas, v. 23, n. 3, 2020, pp. 649-661.

Recebido em: 23/10/2023

Aceito em: 17/12/2023