
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

RITMO E SIGNIFICADO¹, DE HANS ULRICH GUMBRECHT

Greicy Pinto Bellin² (Uniandrade)
e Ana Paula Costa de Oliveira Padovino³ (Uniandrade/PROSUP-CAPES)

RESUMO⁴: Partindo da ideia de que a associação entre ritmo e corpo nunca foi vista como um problema para a crítica literária, este ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht objetiva não apenas esmiuçar o conceito de ritmo como também fornecer parâmetros sólidos para a investigação do fenômeno a partir da análise de suas funções dentro do texto literário. Serão utilizadas como base as ideias de Humberto Maturana e Francisco Varela, bem como o pensamento de Paul Zumthor, que levantou a linha de investigação acadêmica segundo a qual a “dinâmica da voz” é aspecto importante para os fenômenos relacionados ao ritmo. Pretende-se, a partir da análise realizada no ensaio, desestabilizar a ideia segundo a qual o ritmo sublinha o significado, convidando críticos, professores e leitores para uma reflexão acerca do fenômeno e esboçando uma linha de investigação até então pouco explorada e que consiste em elemento constituinte do que o próprio autor irá chamar, em outro ensaio de sua autoria, de campo não-hermenêutico e das materialidades da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: ritmo; significado; funções do ritmo.

RHYTHM AND MEANING, BY HANS ULRICH GUMBRECHT

ABSTRACT: Based on the idea that the association between rhythm and meaning has never been seen as a problem for literary criticism, Hans Ulrich Gumbrecht's essay seeks not only to analyze the concept of rhythm but also to offer solid parameters for the investigation of the phenomenon in the analysis of its functions in the literary text. The author will use the ideas of Humberto Maturana and Francisco Varela as a basis, as well as the reflection of Paul Zumthor, who raised the line of academic reflection according to which the “dynamics of the voice” is an importante aspect for the phenomena associated to rhythm. Based on the analysis done in the essay, the idea is to problematize the association between rhythm and meaning, intiving critics, teachers and readers for a reflection about the phenomenon and outlining a line of investigation not well explored up this moment, and which consists in an element that constitutes, according to what the same author will call in another essay of his authorship, in the non-hermeneutic field and materialities of communication.

KEYWORDS: rhythm; meaning; functions of rhythm.

Recebido em 21 de novembro de 2022. Aprovado em 25 de abril de 2023.

¹ Tradução de Rhythm and Meaning. Hans Ulrich Gumbrecht & Karl Ludwig Pfeiffer, orgs. *Materialities of Communication*. Trad. William Whobrey. Stanford: Stanford U P, 1994. 170-182.

² greicy.bellin@uniandrade.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-3787-7722>

³ prof.anapaulaoliver@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6378-1428>

⁴ NB: houve adaptação do texto publicado em capítulo de livro ao formato da revista.

I

A associação de “ritmo” com a literatura e com o corpo nunca foi vista como um problema pela crítica literária. No apogeu do debate sobre “literariedade”, a formulação de R. Jakobson da “função poética” como a projeção do princípio da “equivalência do eixo de seleção ao eixo de combinação» (Jakobson 1979 [1960]: 94) direcionou atenção aos fenômenos de assonância e ritmo. Eles foram então usados com bastante frequência (com interpretações da proposta de Jakobson que provavelmente eram muito generosas) como elementos de um conceito meta-histórico de literatura. Décadas de pesquisa em poesia oral, por outro lado, deram valor acadêmico a uma experiência pré-escolar: entre todos os tipos de texto considerados literários, aqueles cujas características constitutivas incluem formas de linguagem estruturada ritmicamente têm uma afinidade especial, seja ela genética ou pragmática, com as formas de comunicação que ocorrem em co-presença física dos parceiros envolvidos no processo comunicativo. Paul Zumthor (1983) levantou essa linha de investigação acadêmica a um novo nível de reflexão com seu esboço acerca de uma “dinâmica da voz”. Ele deixou claro o quanto os conceitos de crítica literária que se referem à textualidade escrita precisavam de uma revisão básica se fossem aplicados à descrição da poesia oral.

Ficamos perplexos, no entanto, se, em vez de apenas enumerar observações individuais (e mais ou menos canonizadas) de crítica literária sobre o tema do ritmo, perguntamos se essas posições podem ser alinhadas em direção a uma nova teoria de linguagem rítmica. Dadas as perspectivas (virtualmente) ilimitadas de investigação, o fenômeno do ritmo oferece soluções arbitrárias e, portanto, sem valor. O ritmo, como vimos, era usado como uma característica especificadora para definir a literatura, e era visto como uma indicação de uma proximidade especial entre texto e corpo; a prática de definir períodos históricos literários por meio da frequência de certos padrões rítmicos gerou até um subgênero da história literária (*Versgeschichte*). Na era da “linguistificação” da erudição literária e sob o conceito de “constituição sobre-determinada de texto” tornou-se um dado que o ritmo era usado em textos líricos modernos como um processo para transportar sua aparentemente constitutiva incoerência semântica em direção à precisão semântica. Essa perplexidade da parte dos estudiosos da literatura e a arbitrariedade das soluções que ela justifica são um sintoma e um resultado de uma situação que existe há pelo menos várias centenas de anos. *O que chamamos de “cultura ocidental” pode ser descrito, sem exceção, como um complexo fenomenológico que se constitui na dimensão da “representação” (do sentido, da semântica)*. Portanto, a integração de fenômenos sem uma dimensão de representação primária (como a do corpo ou do ritmo) em conceitos de autorreferência cultural é realizada por meio da tentativa de atribuir-lhes uma função de repre-

sentação. A teoria da “constituição sobredeterminada de texto” é um bom exemplo dessa abordagem.

Somente nos últimos anos a academia apresentou vozes opostas. Zumthor observou, um tanto casualmente, que os movimentos corporais de cantores e dançarinos servem para estruturar sua conduta (1983: 195), e não a expressão de sua individualidade. Esta é precisamente a linha que esta argumentação tomará. Gostaria de mostrar que existe uma tensão constitutiva entre o fenômeno do ritmo e a dimensão do significado e defender uma expansão do catálogo de nossos discursos de descrição acadêmica. É claro que esta descrição não pode ser alcançada sem a semântica e sem a dimensão da representação. Isso não significa, entretanto, que todos os fenômenos que se tornam o objeto de descrição acadêmica sejam eles próprios descrições e devam, portanto, ser apresentados com a questão do que significam ou querem expressar.

Com base nas dificuldades descritivas que a pesquisa literária tem com o fenômeno do ritmo, serão excluídas certas diferenciações e temas que normalmente motivam a teoria literária a refletir sobre esse conceito. Isso é feito para enfatizar um problema abrangente do discurso da crítica cultural. Não irei, por exemplo, discutir a distinção entre ritmos falados e “metros” como padrões canonizados em certos contextos culturais. Também não discutirei a questão de por que certos ritmos e metros são dominantes em certos períodos e áreas culturais (o argumento deste artigo pode, na melhor das hipóteses, ser um primeiro passo para transformar a questão de uma conexão entre épocas / áreas culturais e ritmos / metros em uma pergunta respondível). Como crítico cultural, ainda me falta a competência necessária para examinar a conexão entre fisiologia e ritmo, que permanece um mistério também para os cientistas naturais. Há, finalmente, espaço insuficiente aqui para abordar a questão (vinda de uma perspectiva desconstrucionista) de formas especiais da presença de ritmo em sequências de grafema – uma vez que isso requer pré-considerações complicadas. O que se poderia fazer é apresentar a história da domesticação poetológica do fenômeno do ritmo sob o domínio da dimensão dos sentidos (desde a *Poética* de Aristóteles) – mas mesmo isso seria um artigo diferente ou exigiria outra análise.

Começo meu argumento com referência a uma posição que representaria a conclusão de tal história, a saber, com a afirmação da poetologia e da crítica literária de que o ritmo e o significado podem ser conceitualmente harmonizados. Minha estratégia de contraprova será a tentativa de explicar as três funções que a tradição poetológica, juntamente com a experiência cotidiana, mais frequentemente atribuem ao ritmo falado:

1. *a função de intensificação da memória* (as declarações faladas podem ser mais facilmente lembradas em sua forma rítmica);
2. *a função afetiva* (a fala rítmica tem um impacto específico sobre as emoções; um emprego suficientemente longo dela pode levar ao transe);

3. *a função coordenativa* (o uso simultâneo da fala rítmica facilita a coordenação dos movimentos corporais entre diferentes indivíduos; permitindo que, metaforicamente falando, se tornem um “sujeito coletivo”).

Esta explicação das três funções do ritmo, entretanto, não encontrará uma estrutura de argumentação correspondente. Em vez disso, vou me concentrar na próxima seção no desenvolvimento de uma definição do conceito de ritmo com base fenomenológica. No terceiro, na seção “Ritmo e significado”, explicarei duas teorias – apresentadas na “Filosofia da Sociedade”, de G. H. Mead, e na “Biologia da Cognição”, de H. R. Maturana – que parecem ser adequadas para duas maneiras diferentes de explicar as três funções do ritmo. Na seção final, retornarei brevemente ao problema geral *da diferenciação dos discursos acadêmicos de descrição*.

II

O ritmo é a realização da forma sob a (complicadora) condição da temporalidade. Essa definição corresponde à conclusão que o linguista francês E. Benveniste tirou ao final de seu estudo sobre o uso da palavra *ρυθμός* no grego antigo. Benveniste afirma: “Quando se procede dos contextos de sua ocorrência, então esta palavra designa a forma no momento de sua incorporação pelo que está mudando, movendo-se, fluindo – a forma de toda essa matéria que não tem consistência orgânica. Corresponde à estrutura de um elemento instável” (Benveniste 1966: 333). Mas por que a temporalidade e a não consistência são “condições complicadoras” para a realização da forma?

Para prosseguir com essa linha de questionamento, devemos voltar a outra definição proposta, desta vez com relação ao conceito de “forma”. “A forma é autorreferência desarticulada. Na medida em que essa autorreferência se torna imóvel, ela pode mostrar que um problema está resolvido. Ela se refere ao contexto em que um problema foi levantado e ao mesmo tempo para ele mesmo. Apresenta autodiferenciação e autoidentidade através do outro» (Luhmann 1986: 629-30). Torna-se claro o que significa definir forma como a simultaneidade de autorreferência e referência externa quando as formas são visualmente realizadas em contornos que descrevem as fronteiras entre os fenômenos que têm forma e seu ambiente. Tais contornos participam simultaneamente do fenômeno e de seu ambiente. A mesma situação é citada na linguagem fenomenológica clássica quando se diz que os temas só existem em virtude do pano de fundo dos horizontes. Assim que voltamos ao ritmo na linguagem falada, podemos reconhecer que a forma de um único som só se destaca em tal cenário, ou seja, seu ambiente (sonoro), entre o eco do som precedente na retenção e a antecipação do som seguinte na protensão.

A temporalidade como fator complicador da forma se apresenta na transição de um único som para uma sequência de sons, isto é, para uma enunciação. Uma vez que os sons individuais que constituem um enunciado têm formas diferentes entre si, não é óbvio que a totalidade dos sons em um enunciado, com base no pano de fun-

do de outros enunciados como seu ambiente ou horizonte, possa ser experienciada como “formada”. Este problema surge não apenas na transição de sons únicos para sequências de sons ou enunciados, mas em todos aqueles fenômenos que Husserl chama de “objetos de tempo em um sentido específico”:

Entendemos objetos de tempo em um sentido específico como sendo objetos que contêm as unidades não só de tempo, mas também de extensão de tempo. Quando um som ressoa, minha compreensão objetivante pode fazer com que um som dure e se desvaneça em um objeto. Isso não é possível para a duração do som ou para o som em sua duração. Este é um objeto de tempo. (Husserl 1966 [1905]: 23)

A questão, portanto, é: como podem “objetos de tempo” no sentido de Husserl atingir uma forma (ou seja, uma simultaneidade de autorreferência e referência externa) que não é destruída pelas diferenças específicas de unidades de autorreferência e referência externa nos elementos que a constituem (sons individuais)? Todos os fenômenos que chamamos de ritmo podem ser vistos como soluções para esse problema. No caso da linguagem falada, o ritmo reside na repetição de sequências (arbitrárias) de sons. Nas línguas europeias, são sequências de sílabas tônicas e átonas ou sequências de sílabas longas e curtas. O que se chama de “pés métricos” em poe-tologia são unidades mínimas de forma dadas à linguagem como «objetos de tempo em um sentido específico”. Estes são experimentados até mesmo por ouvintes inexperientes como formas, mas apenas ouvintes experientes são capazes de identificar formas específicas. Neste caso, suponho que os pés métricos como formas são um caso especial da lembrança involuntária e da antecipação involuntária que Husserl designou com os termos “retenção” / “protensão”. No nível mais complexo do verso, consistindo em vários pés, e ainda mais claramente no nível das estrofes, atos não involuntários de lembrança e antecipação são aparentemente necessários para experienciar a forma de um verso ou de uma estrofe. Presumivelmente, a rima (no final de um verso) e o padrão de rima (entre as estrofes) atuam como sinais que acionam esses atos de lembrar e antecipar, permitindo-nos, assim, identificar a forma.

Claro, nem toda realização da forma na temporalidade da linguagem (falada ou escrita) corresponde a um ritmo. Sequências de palavras ou sentenças também podem levar a uma experiência de formas mais ou menos precisas em um nível semântico. Mas, para esse efeito, a recorrência de certos padrões de sentido subordinados não é necessária porque o significado não pertence aos “fenômenos do tempo em um sentido específico”. Um objeto de significado pode ser concebido antes que sua articulação no tempo (da linguagem falada ou escrita) comece e pode ser lembrado retrospectivamente por um ouvinte ou leitor independentemente de quaisquer fenômenos recorrentes. Mais complicada é a conexão entre temporalidade e qualidade ou alcance do tom. Pode-se esperar a recorrência de certas qualidades e intervalos de tom (como aliteração, associação ou rima) em certos lugares de um padrão rítmico. Quando, no entanto, a recorrência de sílabas tônicas e átonas ou longas e curtas em

todas as passagens de um padrão rítmico está ligada à recorrência da gama de tons e da cor dos tons, tendemos a experienciar essa concomitância como perturbadora.

Como um subproduto de nossa definição sugerida para o termo “ritmo”, agora somos capazes de formular uma explicação para sua função de intensificar a memória. Se alguém quiser lembrar uma sequência de linguagem não ritmicamente formada, então isso só é possível politeticamente (ver Schütz 1960: 71-72), ou seja, trazendo sucessivamente à mente os sons, as palavras e as frases individuais do enunciado a ser lembrado. Ao lembrar a linguagem formada ritmicamente, entretanto, existe a possibilidade de “transformar algo que é conhecido como multifilamentar em algo que é unilateral”. O padrão rítmico que dá ao enunciado falado ou escrito sua forma específica é então capaz, metonimicamente falando, de representar uma complexidade que se desdobra principalmente no tempo. O ritmo que é recordado apresenta uma estrutura para a reprodução da lembrança de uma sequência de fala que reduz drasticamente o número de sílabas, palavras e sentenças a partir das quais várias subunidades a serem reproduzidas podem ser selecionadas.

III

A fim de explicar as outras funções do ritmo, consultaremos agora as definições de ritmo na “Filosofia da Sociedade” de G. H. Mead, e na “Biologia da Cognição” de H. R. Maturana, contra o pano de fundo da definição de ritmo desenvolvida na seção anterior. Antes de fazermos isso, no entanto, queremos listar e categorizar algumas das formas de comportamento que ocorrem na produção e recepção da linguagem rítmica por meio de um esquema que se baseia no nível primário de observação:

	<i>Falante</i>		<i>Ouvinte</i>
	1.1		
	Concepção de uma forma semântica		
	1.2		
	Produção politética de um enunciado pela voz (acompanhado de percepção auditiva simultânea)		Recepção politética de um enunciado pela voz através da percepção auditiva
	1.3		
	Constituição monotética de uma forma de percepção da própria voz (ritmo)		Constituição monotética da forma na percepção de uma voz estranha (ritmo)
	1.4		
	Constituição monotética de uma forma de movimento de percepção sinestésica de seus próprios órgãos da fala, dos seus próprios órgãos auditivos, do seu próprio corpo (ritmo)	↔	Constituição monotética de uma forma de movimento a partir da percepção sinestésica de seus próprios órgãos auditivos, seu próprio corpo (ritmo)
↑ Função afetiva ↓	2.		
	Segunda constituição da forma semântica		Primeira constituição da forma semântica
		↔ Função de coordenação	

Nível 1.1: A concepção e criação de uma forma semântica pode (mas não precisa) preceder a articulação da linguagem falada. De qualquer forma, tal articulação como concepção de uma forma semântica que corresponde ao conteúdo do enunciado ainda não articulado só é possível para o falante.

Nível 1.2: Com sua voz o locutor produz a sequência de sons que constituem o enunciado politeticamente. Ao fazer isso, ele ouve os sons que está produzindo. Simultaneamente, o ouvinte percebe a sequência desses sons por meio da audição.

Nível 1.3: O falante e o ouvinte – às vezes simultaneamente – identificam padrões de qualidades sonoras que são produzidos por eles mesmos ou por uma voz estranha como uma forma de enunciação (ritmo). Esta forma pode ser percebida monoteticamente.

Nível 1.4: Percebe-se o próprio corpo (percepção sinestésica) como órgão de produção e recepção de som (alto-falante), ou como órgão de recepção de som (ouvinte). Se a sequência sonora produzida ou recebida tem forma (é rítmica), então o objeto de percepção sinestésica também tem forma. Ritmo e forma são, portanto, experientes nos níveis perceptivo (1.3) e sinestésico (1.4).

Nível 2: A constituição de uma estrutura semântica (por síntese passiva ou ativa) está ligada à produção ou recepção da sequência sonora. Esta constituição é normalmente uma segunda constituição para o produtor e uma primeira constituição para o receptor.

Função coordenativa: esta função procede da identidade da forma constituída na percepção sinestésica do falante e na percepção sinestésica do ouvinte. O locutor e o ouvinte tornam-se, por assim dizer, “um só assunto”.

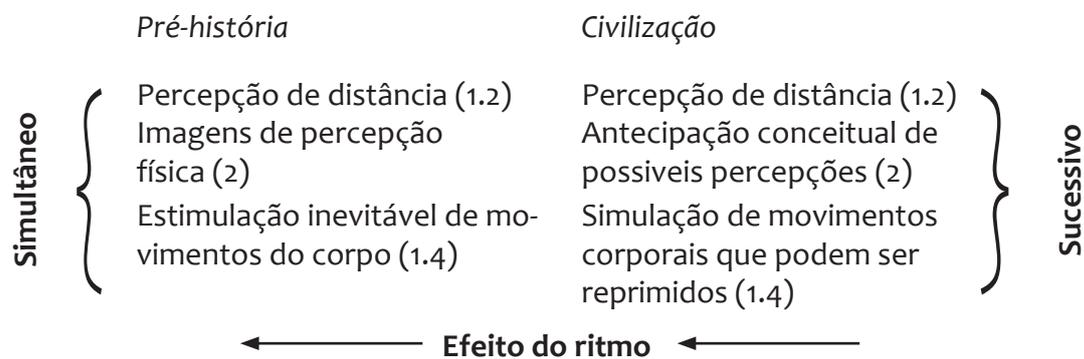
Função afetiva: pode ser descrita como uma proximidade ou ligação específica entre a constituição de formas semânticas e a percepção cinética das formas de movimento. Formulada de outra forma, “afetividade” é definida como a incapacidade ou impossibilidade de separar a constituição da forma semântica da percepção do próprio corpo.

Em seu artigo “A filosofia da sociedade” (1969 [1929]), G. H. Mead desenvolveu um modelo evolucionário para explicar a interação desses níveis de comportamento humano que correspondem aos níveis 1.2, 2 e 1.4 em minha tabela acima. Com a humanidade primitiva, de acordo com Mead, várias formas de percepção de distância (1.2) desencadearam várias formas de imagens de percepção física (2), por exemplo, imagens de presas rasgando ou de ferimentos no próprio corpo. Essa imagem estava diretamente ligada a movimentos involuntários do corpo (1.4), por exemplo, ataque ou fuga. Finalmente, esses três níveis de comportamento ainda não foram divididos nas perspectivas temporais do presente e do futuro, mas se desdobraram simultaneamente.

Naqueles níveis de evolução nos quais os fenômenos de civilização começam, conceitos contornados tomaram o lugar de uma imagem mal contornada de percepções

físicas (2). Com a ajuda desses novos conceitos, perigos ou possibilidades comportamentais, agora vivenciados como eventos futuros, podem ser antecipados. De acordo com Mead, os humanos civilizados são diferenciados pela capacidade de reprimir ou adiar os movimentos do corpo (1.4) provocados por tais antecipações. Os humanos podem empregá-los ou não, dependendo do resultado da antecipação. Aqui fica claro que, ao contrário da reação da humanidade primitiva, pode-se supor uma sucessão das formas comportamentais nos três níveis temáticos, ao lado da apropriação qualitativamente diferente dos níveis 2 e 1.4 (que são simultâneos com a fase pré-histórica).

A combinação da hipótese de Mead com nossa definição do termo “ritmo” faz o ritmo parecer uma reprodução do comportamento humano desde o estágio civilizado até o estágio pré-histórico. Se, na percepção do ritmo, tanto o objeto de percepção à distância (1.3) quanto a percepção sinestésica do próprio corpo (1.4) possuem uma qualidade de forma, isto é, se a observação e a percepção podem ser compreendidas monoteticamente em ambos os níveis, então a observação externa e a percepção sinestésica podem entrar em uma relação recíproca representando uma e outra. Essa relação, no entanto, suspende a relação de sucessão que normalmente existe em humanos civilizados, reproduzindo-a na simultaneidade de representação e representado. A repressão “civilizada” dos movimentos corporais estimulados torna-se, portanto, mais difícil (ou impossível), e a precisão “civilizada” dos conceitos dá lugar às imagens mal contornadas e fisicamente fundamentadas.



Esta combinação de uma definição fenomenológica de ritmo com o modelo colhido da hipótese evolutiva de Mead parece corresponder à nossa experiência do efeito do ritmo como uma reformulação da “consciência lúcida” em condições que beiram o “estado de transe”. A função afetiva do ritmo pode, portanto, ser explicada neste contexto, bem como um efeito estimulador da imaginação. Mas meu modelo ainda não ajuda a compreender a função de coordenação de comportamento do ritmo.

No contexto da “Biologia da Cognição” de H. R. Maturana, a função afetiva e a função de coordenação do ritmo aparecem como consequências de tipos específicos de acoplamento. Mais especificamente, a função coordenativa deve ser descrita como uma função específica da forma de acoplamento entre dois ou mais corpos (“organismos”), principalmente no nível 1.4, e a função afetiva como forma espe-

cífica de acoplamento entre corpo (percepção) e consciência (níveis 1.4 e 2). Um acoplamento (estrutural) entre um sistema A e um sistema B ocorre, de acordo com Maturana (ver 1982: 244), sempre que o sistema A se encontra no ambiente do sistema B e vice-versa, sempre que o sistema A reage à mudança na condição do sistema B e vice-versa, sempre que o sistema A reage a uma mudança no sistema B que, por sua vez, está relacionada a uma mudança no sistema A e vice-versa (ou seja, sempre que ambos os sistemas reagem indiretamente às suas próprias mudanças). Sistemas estruturalmente acoplados produzem zonas consensuais. Assim que essas zonas são constituídas, outros sistemas podem ser acoplados a elas.

Os fenômenos que chamamos de linguagens são, segundo Maturana, *zonas consensuais de segunda ordem*:

Quando os organismos que operam em uma zona consensual podem ser influenciados de forma recursiva por meio de condições internas criadas por sua interação consensual, e quando eles podem incluir em sua zona consensual aqueles comportamentos criados por meio de interação recursiva como partes de seu comportamento, então a consensualidade de segunda ordem é criada. Nessa perspectiva, o comportamento consensual de primeira ordem representa operacionalmente uma descrição das circunstâncias que o desencadeiam. Para a criação dessa consensualidade de segunda ordem (e conseqüentemente, para o surgimento das operações recursivas de consenso sobre consenso) que leva a um uso recursivo de descrição sobre descrições, é necessário, no entanto, que todos os processos de influência recíproca, incluindo descrições, ocorram na mesma zona. (Maturana 1982: 257)

A observação segundo a qual os comportamentos criados pelas interações recursivas entre organismos em primeiro lugar estão incluídos na interação é crucial para a definição de zonas consensuais de segunda ordem. Somente sob essa condição as zonas consensuais são produtivas e constantemente criativas, como seria de se esperar da linguagem, de novas proporções de si mesmas (ver Maturana 1982: 259). Com base na produtividade de suas interações e em suas reações constantemente novas às partes recém-produzidas de sua zona consensual, esses organismos, acoplados por uma zona consensual de segunda ordem, atingem o *status* de “observadores” (Maturana 1982a: 258). Os observadores diferenciam-se entre si e dos organismos dos quais emergem. Essas diferenças, como elementos de linguagem, são o que podemos chamar de “descrições semânticas”. “Sempre que um observador descreve a interação entre dois ou mais organismos, como se o significado que ele atribui à interação fosse determinar o progresso dessas interações, então o observador faz uma observação semântica” (Maturana & Varela 1987: 210).

Entretanto, organismos acoplados não alcançam o *status* de observadores dentro de zonas consensuais de primeira ordem. As interações nesse nível não produzem novas partes de si mesmas e, portanto, não comandam nenhum nível de descrição semântica. Se podemos definir as línguas como zonas consensuais de segunda ordem, então a ligação recíproca entre máquinas ou órgãos do corpo humano (pelo

menos como regra) forma zonas consensuais de primeira ordem. A principal razão para atribuir fenômenos de ritmo à zona consensual de primeira ordem reside no fato de que o ritmo é uma recorrência de sequências comportamentais (de sequências sonoras, no caso da linguagem rítmica). Esse aspecto do ritmo corresponde ao critério da improdutividade. A língua não consolidada não exhibe tal recorrência. Se o que chamamos de ritmo aparece principalmente em zonas consensuais de primeira ordem, então o ritmo não comanda um nível de descrição semântica, e os organismos acoplados via ritmo não possuem o *status* de observadores. As três funções do ritmo que estamos examinando poderiam então ser explicadas pela dissolução das diferenças que são criadas nas zonas consensuais de segunda ordem pela emergência do observador e de suas descrições semânticas. A função de coordenação comportamental, então, é caracterizada pela ausência de uma diferença entre a autorreferência de um organismo acoplado e a autorreferência de outro. A função afetiva é a dissolução de uma diferenciação entre a percepção do corpo e a constituição dos sentidos (ou mais precisamente, essa função aparece entre a percepção do corpo e a constituição dos sentidos). A função de intensificação da memória é uma dissolução das diferenças pelas quais as dimensões do tempo são constituídas, dimensões do tempo que são, por sua vez, o gatilho para a ação da memória que se estende no tempo. A afinidade entre ritmo e imaginação, conforme explicado por Mead, resultaria então de um “*status* intermediário” específico para a linguagem limitada. Como linguagem, ela atingiria o *status* de zona consensual de segunda ordem, em que as descrições semânticas (significados) são constituídas; como ritmo, a linguagem rítmica teria o *status* simultâneo de zona consensual de primeira ordem (sem nível de descrição semântica). Em outras palavras, o *status* especial da imaginação entre o movimento corporal e o significado corresponderia à oscilação da linguagem rítmica entre os níveis de zonas consensuais de primeira e segunda ordens.

IV

Nosso recurso aos preceitos teóricos da biologia da cognição de Maturana tem rendido explicações para as funções ligadas ao fenômeno da linguagem rítmica. Também deixou claro, implicitamente, de onde surgem as enormes dificuldades e confusões na descrição poetológica e acadêmica do fenômeno da linguagem que possui um ritmo.

Os discursos acadêmicos são constituídos, autorreferencialmente, em zonas consensuais de segunda ordem. São, portanto, na terminologia de Maturana e Varela, configurações complexas de descrições semânticas. Mas não devemos supor que todos os acoplamentos tematizados na linguagem acadêmica (isso inclui acoplamentos ou interações entre organismos) devam corresponder à definição de zonas consensuais de segunda ordem. Este fato foi, em todos os momentos e sem dificuldade, levado em consideração nas descrições das ciências naturais de acoplamentos entre órgãos humanos. Existem, no entanto, fenômenos, incluindo a linguagem ritmicamente estruturada, que se situam entre o *status* fenomenal de zonas consensuais

de primeira ordem (ritmo) e o *status* fenomenal de zonas consensuais de segunda ordem (linguagem). Sua participação parcial no *status* fenomenal de zonas consensuais de primeira ordem foi desconsiderada com crescente consistência na tradição acadêmica ocidental. Esta é precisamente a razão da subjugação poetológica dos fenômenos do ritmo pela dimensão da representação (da descrição semântica e das zonas consensuais de segunda ordem).

Com base nessas considerações, podemos agora reformular a definição do fenômeno do ritmo desenvolvida na seção anterior. Considerando que antes tínhamos proposto o ritmo como a solução para o problema de constituir a forma sob as condições complicadoras de temporalidade, agora fica claro que “a temporalidade como uma condição complicadora” é nada mais do que uma consequência da projeção de diferenciações (descrições semânticas) entre presente, passado e futuro, como somente uma zona consensual de segunda ordem pode gerar. Os fenômenos rítmicos que podem ser categorizados como uma espécie de zona consensual de primeira ordem não apresentam, eles próprios, essas diferenciações, assim como a dimensão da temporalidade. O ritmo não precisa realmente se afirmar contra a temporalidade. Nossa impressão do contrário é consequência de esforços equivocados de descrever o fenômeno do ritmo exclusivamente como um fenômeno no nível das zonas consensuais de segunda ordem.

O que nossa definição de linguagem ritmicamente estruturada acabou por descobrir foi uma oscilação constitutiva entre diferentes níveis consensuais. Do que foi dito, torna-se claro que uma descrição acadêmica da linguagem rítmica deve tematizar essa oscilação como uma tensão, em vez de harmonizá-la com teoremas como o dos “textos líricos sobredeterminados”, segundo os quais o fenômeno do ritmo é subjugado pela dimensão da representação.

Desta forma, o problema da descrição erudita da linguagem rítmica torna-se um caso paradigmático de nossa epistemologia geral. Da diferença entre a descrição aqui desenvolvida (que enfatiza uma tensão entre ritmo e linguagem, uma interferência de zonas consensuais de primeira e segunda ordem) e as descrições comuns em poetologia ou crítica literária (que procuram incluir o fenômeno do ritmo na dimensão da representação), torna-se claro que, com o tema das «materialidades da comunicação» encontramos aqueles níveis e formas de interação humana nas quais os parceiros interativos não têm o *status* de observadores. Por essa razão, precocemente, vários complexos fenomenológicos, como a linguagem rítmica, foram incluídos no conceito de “materialidades da comunicação”, complexos nos quais as zonas consensuais de primeira e de segunda ordens se sobrepõem. Outros exemplos desses complexos são imaginação, efeitos e violência. A inclusão de tais temas recém-constituídos nos obrigará a expandir e diferenciar o catálogo de nossos discursos descritivos. Em última análise, isso poderia ajudar a aliviar a cisma entre as ciências naturais e as humanidades.

OBRAS CITADAS

BENVENISTE, Émile. La notion de “rythme” dans son expression linguistique. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. 327-335.

HUSSERL, Edmund. Die Vorlesungen über das innere Zeitbewußtsein aus dem Jahre 1905. Edmund Husserl, ed. *Zur Phänomenologie des inneren Zeithewußtseins (1893-1917)*. Den Haag: Nijhoff, 1966 [1905]. 3-98.

JAKOBSON, Roman. Linguistik und Poetik. *Poetik: Augeswählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 [1960]. 83-121.

LUHMANN, Niklas. Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer, eds. *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 620-672.

MATURANA, Humberto R. Biologie der Sprache: Die Epistemologie der Realität. Humberto R. Maturana. *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. Braunschweig: Vieweg, 1982. 236-271.

MATURANA, Humberto R. & Francisco J. Varela. *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern: Scherz, 1987.

MEAD, George Herbert. Die Philosophie der Sozialität. George Herbert Mead & Hansfried Kellner, eds. *Philosophie der Sozialität: Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969 [1929]. 229-271

SCHÜTZ, Alfred. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einführung in die verstehende Soziologie*. Vienna: Springer, 1960.

ZUMTHOR, Paul. *Introuction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.