



## Observações sobre a base tensiva do ritmo\*

Claude Zilberberg\*\*

**Resumo:** Tirando as consequências da recomendação de Hjelmslev, segundo a qual os objetos podem ser compreendidos como “pontos de interseção de feixes de relações”, o presente trabalho sublinha, não tanto as especificidades do ritmo, mas antes as formas de sua articulação no interior de um grupo de transformação; em outras palavras, seu lugar e sua interação em meio às noções correlatas. Para um ponto de vista tensivo, atento à irreduzível complexidade dos valores, o ritmo vem se inscrever no cruzamento das valências de extensividade e intensidade, ao lado de três outras resultantes: a profundidade, o acontecimento e a ubiquidade. No diálogo com um certo número de autores que souberam ver o afeto, não como obstáculo, e sim como condição mesma da análise da significação, nosso estudo discute sucintamente essas grandes resultantes das dependências entre estados de coisas e estados de alma para a economia dos discursos, tanto na expressão quanto no conteúdo.

**Palavras-chave:** ritmo, tensividade, afetividade, acontecimento, profundidade

### 1. Condições para um conhecimento do afeto

Gostaríamos de prevenir os possíveis equívocos a propósito do título que escolhemos. Em primeiro lugar, a tensividade diz respeito à afetividade, ao “fenômeno de expressão”, na terminologia de Cassirer; as chamadas ciências humanas quiseram copiar as ciências da natureza ou, segundo o desejo de alguns, fundir-se nestas, pregando a objetivação de seus métodos. Nem tudo é censurável nessa busca, longe disso, e os mestres da semiótica, entre os quais incluímos particularmente Saussure, Hjelmslev e Greimas, exigiam que os métodos e procedimentos fossem transmissíveis e controláveis; no entanto, a objetivação do método é uma coisa e a do objeto, outra. Para ser breve, tendo as ciências da natureza erradicado a subjetividade e a afetividade, as ciências humanas deveriam, se não banir, ao menos considerar insignificante a afetividade: “Crenças. Toda a questão é decidir se as emoções devem ser finalmente conservadas no sistema do conhecimento ou eliminadas como se não tivessem com ele senão uma relação fortuita e histórica [...]” (Valéry, 1974, p. 842). A nosso ver, a afetividade deve ser

não somente “conservada” mas centralizada, uma vez que os afetos são, numa medida a ser determinada, as razões de nossas razões no discurso.

Em segundo lugar, a tensividade não é aqui senão a “interseção” da intensidade e da extensividade, isto é, do sensível e do inteligível respectivamente, ou, de maneira ainda mais explícita, dos estados de alma e dos estados de coisas. A tensividade é um endereço, o do espaço tensivo, na medida em que este, ao conjugar intensidade e extensividade, fornece as profundidades e direções que as percorrem.

Por fim, a afetividade não é, como dizem, obstáculo para a análise, e sim sua condição mesma: “Não fosse por um sentido expressivo que se manifesta em certas vivências perceptivas, a existência permaneceria muda para nós” (Cassirer, 1988a, p. 90). Grandezas diferenciais, os semas prestam-se à análise do léxico e suas características, mas convêm mal à análise dos discursos. A solução imaginada por Greimas consiste, em nome do princípio de pertinência, ou de redundância, em privilegiar certos pares de semas com vocação antropológica, [natureza vs cultura] e [vida vs morte], porém essa preponderância é apenas de fato e não de direito. Por mais paradoxal que a iniciativa pareça,

\* Tradução de Lucia Teixeira (UFF/CNPq) e Ivã Carlos Lopes (USP) do original: Claude Zilberberg, “Remarques sur l’assiette tensive du rythme”. In: Michel Ballabriga & Patrick Mpondo-Dicka (dir.). *Rythme, sens et textualité*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, 2007, p. 23-45. [coll. “Champs du Signe”]. Revisão feita por Andrea Taboada e Beth Chaves. Agradecemos aos editores do original francês pela amável autorização para que esta tradução fosse aqui publicada.

\*\* Co-diretor do Séminaire Intersémiotique de Paris (UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE-PARIS IV). Site pessoal: ( <http://www.claudezilberberg.net> ).

a resolução analítica dos afetos e das emoções que pontuam as vivências dos sujeitos requer unidades discretas: estas são para nós as valências<sup>1</sup>, cuja reunião constitui o ponto de vista valencial. Sem entrar aqui em todas as explicações necessárias, as valências, visto que seu inventário, no estágio atual da pesquisa, é restrito, tendem a reger o discurso. A bem dizer, a pertinência das valências é mediata: elas indicam a direção do discurso não por seu próprio conteúdo, mas por força de seu pequeno número; esse mesmo pequeno número permite sua interdefinição rigorosa e esta, por sua vez, responde por sua gramaticalidade, isto é, sua autoridade, o que não se pode dizer dos semas, que são, por assim dizer, superabundantes. Sob tais precauções, as valências são comparáveis a partículas elementares de significação: ora explicitam a intensidade do afeto experimentado e são então ditas valências intensivas — o que significa dizer: “Estou triste”, senão que o eu mede a própria tristeza? —, ora as valências estabelecem o grau de conjugação, compatibilidade, harmonia ou desarmonia que acreditamos dever existir entre as coisas; estas são então as valências ditas extensivas, dirigidas pelas incessantes e indispensáveis operações de triagem e mistura que nos solicitam.

Para fixar as ideias, admitiremos, até segunda ordem, quatro classes de valências diretrizes acopladas duas a duas: o andamento e a tonicidade, para a intensidade; a temporalidade e a espacialidade, para a extensidade. Quanto à terminologia, a intensidade e a extensidade são dimensões; o andamento e a tonicidade, de um lado, e a temporalidade e a espacialidade, de outro, são subdimensões. Gostaríamos de acrescentar duas observações: (i) no estado atual da pesquisa, a dualidade das subdimensões permanece uma hipótese particularmente cômoda, mas nada impede de pensar que o número de dimensões seja superior a dois e o de subdimensões superior a quatro; (ii) o “e” que junta as subdimensões duas a duas é, em nosso entender, falacioso; esse “e” tem o sentido da preposição “por” quando esta introduz o agente numa estrutura passiva. Tal transposição, legítima na medida em que substitui um sentido vago por um sentido preciso, permite substituir o conceito de soma pelo de produto: a intensidade não seria a soma do andamento e da tonicidade, e sim seu produto. Assim também a extensidade não seria a soma da temporalidade e da espacialidade, mas igualmente seu produto. A relação passa da composição às interdependências. Isto posto, não fazemos mais que tomar ao pé da letra uma das máximas bem aceitas no discurso das chamadas ciências humanas:

<sup>1</sup> Salvo melhor juízo, essa acepção se deve a Cassirer. Assim, no segundo volume de *La philosophie des formes symboliques*, pode-se ler: “há diferenças de valências próprias ao mito, do mesmo modo que há diferenças de valor para a lógica e a ética” (Cassirer, 1988b, p. 105); e no tomo 3: “Essa transformação ocorre quando significações — ou valências — diferentes são atribuídas aos vários momentos do devir fugaz” (Cassirer, 1988a, p. 178).

“o todo é superior à soma das partes”. Mas se ele não é a soma, é preciso que seja o produto!

## 2. Precedência da complexidade

A substituição do conceito de soma pelo de produto é apenas um capítulo da história de uma noção sempre sutilmente mencionada, porém raramente levada a sério: a *complexidade*. Assim, ainda que o quadrado semiótico admita como possibilidade de direito o termo complexo  $[s_1 + s_2]$ , nenhum percurso a ele conduz ou dele se afasta; essa flagrante deficiência do quadrado semiótico deve-se ao fato de que o termo complexo é pensado como um artefato semiótico: seus ingredientes são somados separadamente e a integração só ocorre, se é que ocorre, *a posteriori*. Cassirer, com o “princípio de concrecência” (Cassirer, 1988b, p. 69; p. 88), e Hjelmslev, ao conceber a estrutura como uma “entidade autônoma de dependências internas” (1971, p. 28), propõem uma outra abordagem da complexidade, a qual precede a oposição que autoriza, sem que esta esgote aquela.

Da mesma forma, nosso ponto de partida não é nem a oposição  $[a \text{ vs } b]$  nem a soma  $[a + b]$ , mas a interação  $[ab]$ , que chamamos de produto; as grandezas  $[a]$  e  $[b]$  são para nós menos semas que vetores, grandezas móveis situadas num *continuum* orientado, que, após potencialização, isto é, memorização interna, são suscetíveis de diferenciar-se de si mesmas, gerando os pares e intervalos  $[a_1/a_2]$  e  $[b_1/b_2]$ , o que, pela precedência da complexidade sobre a oposição, nos proporciona a *rede* primitiva de possíveis, resultado natural da colocalização, da interseção e da interdependência. Ou seja:

	b		
a		b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>
a <sub>1</sub>		a <sub>1</sub> b <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> b <sub>2</sub>
a <sub>2</sub>		a <sub>2</sub> b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> b <sub>2</sub>

Esse modelo, inspirado na linguística básica, permite produzir morfologias elementares interdefinidas e postular sua existência caso a expressão das variáveis não seja imediatamente analítica, como se dá com a hipótese do esquematismo tensivo. Com efeito, “não salta aos olhos” que a intensidade conjugue no segrado de nossos afetos o andamento e a tonicidade, e que a extensidade associe a temporalidade à espacialidade; em resumo, a bifurcação das dimensões

em duas subdimensões correlacionadas uma à outra pede demonstração e normatização. Mas o salto é menor que o exigido do sujeito para abstrair, a partir da consistência da água ao tato, sua fórmula química: H<sub>2</sub>O.

Chistes à parte, esse diferencial, que toma e retoma o produto para além de sua soma, é uma das chaves plausíveis do sentido em discurso. O que caracteriza o afeto, afastando-o do lexema para aproximá-lo da exclamação, quando não da interjeição<sup>2</sup>, é sua desmedida, sua irrecusável “falta de proporção” (Pascal), até que uma resolução venha amortecê-lo, ou seja, temporalizá-lo. A objeção segundo a qual a exclamação e a interjeição estariam fora do sistema da língua não parece aceitável, já que essas formas pertencem de pleno direito ao discurso e por vezes até o resumem; do contrário, seria preciso reconhecer a existência no discurso de grandezas que lhe são inteiramente alheias. Preferimos seguir Cassirer quando aproxima a exclamação e a interjeição do *espanto*, que está, como se costuma dizer — ao menos em nossa própria episteme —, no princípio do discurso, em especial o filosófico, pois este consente em propor a seguinte questão: *mas por que é que há alguma coisa a dizer?*

### 3. Reconhecimento das singularidades do espaço tensivo

Do ponto de vista figural, a contiguidade não é um fato, mas uma pergunta e a resposta a essa pergunta é uma convenção. Como demonstra Rudolf Steiner, uma relação entre duas grandezas supõe sua pertinência a um mesmo espaço:

Se se faz abstração de toda relação imposta por sua natureza interna, resta apenas isto: existe uma relação das qualidades particulares entre si tal que eu posso passar de uma a outra. [...] Quem se indagar qual intermediário pode ser encontrado de um objeto para outro, se o objeto ele mesmo permanecer indiferente, responderá necessariamente: é o *espaço*. [...] Que A e B não formem cada qual um mundo em si é o que diz a observação do espaço. Este é o sentido do *lado a lado* (Steiner, 2000, p. 47-48).

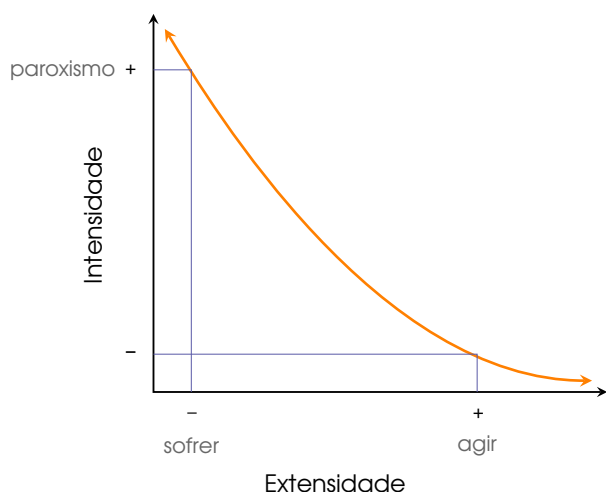
<sup>2</sup> No segundo volume de *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer menciona as “interjeições primárias da consciência [as quais] não têm nenhuma função de significação ou apresentação [...]” (1988b, p. 104). O termo alemão “Empfindungslaut”, “som da sensibilidade”, é imediatamente mais significativo que o vocábulo “interjeição”.

<sup>3</sup> “Categoria e recção existem, assim, em função uma da outra; a categoria se reconhece enquanto tal pela recção e a recção por sua vez existe em virtude da categoria” (Hjelmslev, 1971, p. 153).

<sup>4</sup> Em muitos casos, as definições dos dicionários fazem alusão às valências. Assim, o *Micro Robert* propõe como definição de “s’exclamer” [exclamar]: “proferir palavras ou gritos (exclamações) exprimindo espontaneamente uma emoção, um sentimento”. É difícil ir contra, mas o que faz aqui o advérbio “espontaneamente” senão levar em conta a síncope de uma certa temporalidade, a da espera, não uma espera situada, calculada, preenchida por um objeto anunciado, mas essa espera geral e ininterrupta que fazia Bachelard dizer que o homem era uma “potência de espera e de espreita”.

Semelhante exigência é satisfeita pela hipótese do esquematismo tensivo, que declara logo de saída que a intensidade e a extensidade, pelo simples fato de ocuparem o mesmo espaço, mantêm relações mútuas. Mas, em decorrência do mesmo postulado, essa conexão segue sendo uma hipótese por confirmar.

A tais notas introdutórias, convém acrescentar ainda esta: a interseção das dimensões dá-se sob o signo da desigualdade, isto é, requer a intervenção de uma *recção*. As dimensões e subdimensões são, mediante transferência do ponto de vista, apenas *categorias* na acepção hjelmsleviana do termo. E a configuração dominante a propósito das categorias é a da divisão entre funtivo regido e funtivo regente<sup>3</sup>: é ela que retomamos aqui, assinalando a intensidade como regente e a extensidade como regida. Essa disposição é, por um lado, obscura, uma vez que intervém “a montante” do afeto e, por outro, tautológica. Com efeito, o sujeito segundo a intensidade e o sujeito segundo a extensidade estão destinados a coexistir, a conviver em razão de sua divergência: o sujeito sensível, por catálise *sensível* a, é um paciente, esforçando-se para potencializar a subversão que as valências extremas do andamento e da tonicidade nele desencadeiam. O que torna inexoravelmente passivo o sujeito sensível é a magnitude dos destinos, para não dizer, dos golpes que o atingem: (i) considerando a subdimensão do andamento, é um sujeito do *sobrevir*, isto é, um sujeito sobrecarregado, a emitir, contra a vontade, um tempo negativo que ele próprio se sente na obrigação de reduzir; (ii) considerando a subdimensão da tonicidade, é um sujeito do *paroxismo*, um sujeito segundo o estu- por, privado dos espaços familiares e das faculdades de antecipação que o tranquilizam<sup>4</sup>. Paradoxalmente, a intensidade é dominante, porque as valências extremas que ela determina reduzem imediatamente a nada as diversas competências que o sujeito crê deter e os controles de que acredita dispor sobre seu entorno. Sobre-humanos ou desumanos, o sobrevir e o paroxismo transformam, sem aviso, o sujeito do fazer em sujeito do sofrer. Comutativas, nossas emoções regem nossa identidade actancial, em função das valências imperiosas que sustentam. Essa deserção súbita e total do sujeito estabelece a prevalência funcional da intensidade sobre a extensidade. O diagrama a seguir sublinha a dependência da atitude modal do sujeito em relação às valências vividas:



#### 4. Constituição das unidades

A constituição das unidades é uma problemática inesgotável, uma vez que elas aparecem ao mesmo tempo como termo *a quo* e termo *ad quem* de todo método exigente. Essa constituição é diferente, conforme a consideremos no plano do conteúdo ou no plano da expressão. No *Curso de linguística geral*, Saussure insiste em duas características. Em primeiro lugar, uma unidade é reconhecida se ela se enquadrar no que Hjelmslev chamará de “função semiótica”: “A entidade linguística só existe pela associação do significante ao significado; caso se retenha apenas um desses elementos, a entidade se esvai [...]” (Saussure, 1962, p. 144). Não trataremos aqui dessa questão, que excede nosso propósito, e vamos nos contentar em dizer que, sob certo ponto de vista, a intensidade funciona como plano do conteúdo e a extensidade, como plano da expressão. Saussure afirma, em segundo lugar: “A entidade linguística só está completamente determinada quando estiver *delimitada*, separada de tudo o que a cerca na cadeia fônica” (1962, p. 145). Sem desconhecer essa exigência, que se tornou consensual, Hjelmslev introduz uma abordagem distinta, ao definir os objetos como “pontos de interseção de feixes de relações”: o objeto se impõe por sua complexidade e é por isso que se torna passível de uma “análise”, isto é, de uma “divisão” e um inventário exaustivo. Não é absurdo pensar, se descontarmos a complicação produzida pelos sincretismos, que, afinal, a delimitação de uma unidade esteja subordinada à sua complexidade. Mas, acima de tudo, parece-nos que a problemática da delimitação tem maior pertinência no plano da expressão, em razão de sua linearidade, e a problemática da complexidade interessa mais ao conteúdo, em razão de sua verticalidade.

Com esses cuidados, a projeção das duas subdimensões da intensidade sobre as duas subdimensões da extensidade leva à seguinte rede de categorias:

extensidade regida	temporalidade	espacialidade
intensidade regente	acontecimento	ubiquidade
andamento	ritmo	profundidade

A vantagem dessa proposta pode ser assim formulada: a questão do ritmo deixa de ser uma questão em si. Secundária, a especificidade do ritmo é de composição e não de substância. Ela desaparece se considerarmos os componentes em interseção, de acordo com o adágio que afirma que as partes de um todo são mais gerais que o todo em si mesmo. Reencontrando “sua família”, o ritmo torna-se um dos destinos possíveis de um grupo de transformação ou deformação.

Do ponto de vista epistemológico, a definição tensiva do ritmo:

$$\text{ritmo} \approx \text{tonicidade} \rightarrow \text{temporalidade}$$

apresenta três propriedades importantes:

- (i) ela é complexa e essa complexidade não é de circunstância — ou seja, fortuita —, e sim de necessidade;
- (ii) os predicados locais de uma categoria são apenas os princípios cardeais da teoria considerada, após correção das desigualdades de escala ou de extensão; das duas, uma, ou os predicados locais são estendidos ao discurso, ou os princípios são reduzidos ao sintagma; a profundidade do espaço assim disposto atende ao vaivém entre um *aqui* forte e um *lá* fraco;
- (iii) no plano da expressão, as definições, científicas ou não, propõem-se a pôr em contato, caso a caso, a metalinguagem e a linguagem-objeto, desde que a primeira se submeta à interdefinição. No ponto em exame, a definição serve de mediação entre a hipótese global da esquematização tensiva e a densidade de um conceito local, o de ritmo:

esquematismo tensivo	definição mediadora	conceito sintético
dependência da extensidade em relação à intensidade	tonicidade regente + temporalidade regida	ritmo

Assim se providencia uma passagem, como ao se virar uma luva pelo avesso, entre os dados de grande envergadura próprios ao espaço tensivo, previamente instaurados, e as categorias isoladas pela análise dos discursos; os analisantes das dimensões tornam-se os

definidores dos conceitos. Literalmente, os conceitos familiares, que estamos habituados a usar, emprestam

seus nomes às dimensões e subdimensões estruturadoras do espaço tensivo:

prevalência intensiva	definição esquemática	categoria
prevalência do andamento	andamento → temporalidade	acontecimento
	andamento → espacialidade	ubiquidade
prevalência da tonicidade	tonicidade → temporalidade	ritmo
	tonicidade → espacialidade	profundidade

A consequência manifesta dessa rede pode ser assim enunciada: o destino do ritmo está ligado às três outras configurações com as quais está em contato. Assim, depois de abordar o ritmo, caracterizaremos sumariamente as categorias de que ele se distingue.

### 5. Legalidade tensiva do ritmo

Para um leitor de Hjelmslev, as numerosas descrições do ritmo permanecem incertas, em razão da confusão frequente entre o “esquema” de um lado, a “norma” e o “uso” de outro. Todavia, adotamos aqui uma versão restritiva da noção de esquema, renunciando ao conteúdo “algébrico” e conservando a exigência de abstração: o “esquema” é reconhecido como “forma pura, definida independentemente de sua realização social e de sua manifestação material” (Hjelmslev, 1971, p. 80). Como demonstra Pierre Sauvanet (2000, p. 17-65), a tarefa é desesperada para quem se propõe a atingir o “esquema” do ritmo a partir de um uso tomado como origem, isto é, como mito do ritmo: quer se recorra ao ato de caminhar, à respiração, ao corpo em trabalho ou ao corpo em transe, aos ritmos biológicos ou cosmológicos, em todos os casos é fácil opor um uso a outro; é preciso então falar numa polirritmia, isto é, na deformabilidade de uma configuração pela qual teria sido preciso começar.

A esta altura já se pode presumir que o “esquema” de uma categoria é constituído:

- (i) pela seleção de uma subdimensão intensiva e uma subdimensão extensiva;
- (ii) pela dependência da segunda em relação à primeira. Isto reafirmado, estamos em condições de formular com toda a clareza nossa hipótese: esses dois dados permitem, *por si mesmos*, fundamentar as características habitualmente atribuídas ao ritmo. A subdimensão da tonicidade tem como funtivos elementares a tensão:

[tônico vs átono]

A partir daí, não nos espantamos ao ver, por exemplo, o *Micro Robert* abordar o ritmo como uma “repartição dos valores (tempos fortes e tempos fracos) no tempo”. Em “Réflexions et propositions sur le vers français”, Paul Claudel adota certamente um ponto de vista “transcendente” interoceptivo, que remete, ao mesmo tempo, ao “coração” e aos “pulmões”, mas toma como diretriz a desigualdade acentual:

3. A expressão sonora se desdobra no tempo e, em consequência, está submetida ao controle de um instrumento de medida, um contador. Esse instrumento é o metrônomo interior que trazemos em nosso peito, a batida de nossa bomba vital, o coração, que diz indefinidamente:

Um. Um. Um. Um. Um. Um.

Pá (nada). Pá (nada). Pá (nada).

O iambo fundamental, um *tempo* fraco e um *tempo* forte.

E por outro lado a matéria sonora é fornecida pelo ar vital que nossos pulmões absorvem e que nosso aparelho fonador restitui, de modo a produzir uma emissão de palavras inteligíveis (Claudel, 1973, p. 5).

A abordagem da tonicidade é contrastiva e apresenta-se como diferença elementar: [tônico vs átono]. Essa estrutura opunha, já entre os gregos, o “tempo forte” ao “tempo fraco”. Citando Maurice Emmanuel, Gisèle Brelet, em *Le temps musical*, escreve: “O tempo forte corresponde à parte intensa do compasso (*thesis*) e o tempo fraco, à parte branda (*arsis*)” (Brelet, 1949, p. 282). Mas essa tensão elementar reclama a modalização temporal que vai mudar sua “invariabilidade” em liberdade relativa para o enunciador (o *tempo rubato* dos músicos), em imprevisto apreciado pelo enunciatário: “O tempo forte não é, realmente, uma percussão seca, mas a prevalência de certa zona temporal em que se encontra desenvolvida, em sua pureza, a forma essencial do ritmo” (Brelet, 1949, p. 282).

<sup>5</sup> É, em especial, a opinião de Valéry nos *Cahiers*:



A relação do ritmo com a temporalidade é mais delicada de esclarecer. Essa relação foi objeto de interpretações contraditórias, uns afirmando a complementaridade do ritmo e do tempo, outros a rejeitando<sup>5</sup>. Como quer que seja, a temporalidade, em nosso universo de discurso, e notadamente na tradição de Santo Agostinho, é tida como obscura ou até mesmo, na opinião de alguns autores, indizível. Não é o que pensamos: se podemos conceder que é difícil dizer o tempo, ainda assim afirmamos que os sujeitos não têm qualquer problema para se servir dele. Particularmente tenaz, o preconceito filosófico reside no projeto de ter um *discurso* sobre o tempo independentemente da *experiência*, da *prática* do tempo, da qual cada um detém, felizmente, a prerrogativa.

Plural, a subdimensão da temporalidade subsume, até prova em contrário, três temporalidades, e provavelmente três estilos temporais distintos: o tempo *diretivo* das volições, o tempo *demarcativo* das posições e o tempo *fórico* das extensões<sup>6</sup>, cada um desses tempos colocando à disposição dos sujeitos um jogo de valências operatórias, ou seja, comutativas:

paradigma	valências
tempo diretivo das volições	foco <i>vs</i> apreensão
tempo demarcativo das posições	anterioridade <i>vs</i> posterioridade
tempo fórico dos elãs	duração <i>vs</i> brevidade

A fim de prevenir mal-entendidos, esclareçamos que o tempo diretivo das volições opõe o foco projetivo (protenso, na terminologia de Husserl e Merleau-Ponty) à apreensão retrospectiva, ou ainda retensiva; considerando os modos de existência tal como são abordados em *Tensão e significação* (Fontanille, 1998, p. 135; p. 185), o foco diz respeito à atualização e a apreensão, à potencialização. O tempo demarcativo das posições privilegia o *antes* e o *depois*; em princípio, esse tempo é fácil de manejar quando é implicativo, isto é, quando o *antes* engendra o *depois*, como os historiadores se comprazem em crer; por outro lado, a relação que sobrevém pode se mostrar concessiva, e torna-se delicado lidar com ela se reconhecermos, com Bachelard, que o *depois* inventa o *antes*. Mas, para nós, o tempo mais notável é o tempo fórico das extensões: ele aponta para uma propriedade de certo modo miraculosa: a **elasticidade** do tempo. À tediosa uniformidade do tempo newtoniano, o tempo semiótico

opõe sua disponibilidade, ora cúmplice, ora dissimulada. Se o sujeito domina o tempo, deve isso ao tempo fórico das extensões, pois que ele pode, segundo sua vontade, alongá-lo ou abreviá-lo.

Compreende-se agora que a relação do ritmo com a temporalidade mude de significação conforme o termo do paradigma do tempo que esteja selecionado. Em relação ao tempo diretivo das volições, parece difícil não concordar com Octavio Paz, quando escreve em *O arco e a lira*:

A sucessão de quebras e pausas revela uma certa intencionalidade, alguma coisa como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, uma espécie de suspense. Se ele se interrompe, sentimos um choque. Algo se quebra. Se ele prossegue, esperamos alguma coisa que não chegamos a nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de alma que não se poderá apaziguar senão quando essa ‘alguma coisa’ sobrevier. Ele nos situa na espera. Sentimos que o ritmo é uma marcha na direção de alguma coisa [...] (1965, p. 70).

A relação do ritmo com o tempo demarcativo das posições envolve, em primeira aproximação, o *antes* e o *depois*. Como demonstrou Paul Fraisse acerca da constituição do grupo rítmico, o acento “aparece situado de preferência no começo e, algumas vezes, no final do grupo” (Fraisse, 1974, p. 81). Mas a distinção de posições segundo a ordem só vale para o plano da expressão. Para o plano do conteúdo, o *antes* e o *depois* pedem um engajamento actancial segundo [pergunta *vs* resposta] que assinala a pergunta como anterior à resposta. É preciso, porém, ir mais longe: pergunta e resposta são fúntivos de uma função tensiva da maior relevância, a *espera*. A pergunta que não obtém satisfação imediata muda o presente em espera; esta não é nada mais que a pergunta de uma resposta que tarda. Compreende-se assim que Valéry tenha erigido a espera como chave heurística do ritmo: “Uma nota *espera* uma outra ou não a espera. [...] É essa construção que é o *ritmo*. [...] Captar o ritmo ou o não-ritmo é inteiramente independente da enumeração [...] mas minha memória possui a quantidade requerida, sem numerar. — Pois, para ela, não se coloca a questão das *unidades*” (Valéry, 1989, p. 952).

Aqui aparece um paradoxo precioso, talvez indispensável: a pergunta espera primeiro a não-resposta, aquilo que, em suas “Observações sobre Édipo”, Höl-

<sup>5</sup>Ritmo — encoberto talvez por opiniões como: uma longa vale duas breves. Sim, segundo o tempo — não segundo o ritmo.

Porque o ritmo exclui o tempo, substitui-se a ele, do qual é organização.

O ritmo está para o tempo assim como um cristal está para um meio amorfo.

É um tempo todo atos, e os silêncios aí são atos” (Valéry, 1973, p. 1296).

<sup>6</sup> Cf. Claude Zilberberg, “De l’humanité de l’objet (à propos de W. Benjamin)”. *Visio*, volume 4, número 3, outono de 1999-inverno de 2000, p. 93-94.

derlin denomina, a respeito da “medida” da obra, a “cesura”:

O transporte trágico é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação.

Com isso, na consecução rítmica das representações em que o transporte se apresenta, torna-se necessário o que na métrica se chama cesura, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [*reissend*] das representações, em seu ápice [*Summum*], de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação (Hölderlin, 2008, p. 68-69)<sup>7</sup>.

O tempo demarcativo das posições sinaliza na direção do tempo fórico das extensões, articulado em

[longo *vs* breve]. Tal tempo dispõe de dois operadores notáveis: a abreviação e o alongamento. O alongamento já está em ação no tempo demarcativo, porque a “cesura”, em princípio desprovida de espessura, é aumentada, dilatada, exaltada pelo atraso, na medida em que este último tem por objeto interno a suspensão que sensibiliza o sujeito. O tempo fórico das extensões, articulado em [longo *vs* breve], encarrega-se também da tonicidade, já que a tonificação, ou, como se diz correntemente, a acentuação, alonga as durações e a atonização as abrevia; destacada ou admitida por todos quando se fala em ritmo, a desigualdade figurativa [forte *vs* fraco] se esquematiza pela desigualdade figurativa [longo *vs* breve]<sup>8</sup>.

O quadro a seguir apresenta as grandezas pertinentes, desdobrando os elementos da estrutura básica:

tonicidade	temporalidade		
tônico <i>vs</i> átono	tempo diretivo ↓ o foco	tempo demarcativo ↓ anteposição da não resposta	tempo fórico ↓ longo breve

Podemos voltar à relação entre esquema e uso. Em princípio, o esquema apreende categorias relativamente distantes, ou seja, as vias que ligam o eu ao não-eu; o uso aproxima essas categorias, mudando sua “adverbialidade” em centralidade; o uso estabelece a dignidade dos adjuntos adverbiais de modo e de tempo como objetos discursivos, pois o que faz de uma dada grandeza figurativa um objeto de discurso é a marca acentual que essa grandeza recebeu e que transmite ao sujeito no processo de espera:

esquema	tonicidade → temporalidade
uso	acentuação → espera

Parafraseando uma sentença de Gisèle Brelet — “O tempo é rítmico e o ritmo é temporal” (1949, p. 260) —, diremos que o ritmo, por seu teor esquemático, está no ponto de ajustamento destas duas proposições: a tonicidade é temporalizante na exata medida em que a temporalidade é tonificante.

## 6. Outras legalidades

Já explicamos que se uma grandeza pertence a uma rede, a validade da análise dessa grandeza está ligada à das outras grandezas consideradas na mesma rede, isto é, neste caso, às três outras grandezas que identificamos: a profundidade, o acontecimento e a ubiquidade. É o que veremos brevemente a seguir.

<sup>7</sup> Para Holderlin, em *Édipo-rei*, tanto quanto em *Antígona*, a cesura é introduzida pela intervenção de Tirésias, cuja palavra produz um desequilíbrio no herói e divide a tragédia em duas partes desiguais. A cesura é um ponto de inflexão que provoca diferença de ritmo e instaura uma nova ordem do tempo [N. T.].

<sup>8</sup> Nada é mais comum do que ver o cinema como a “arte da imagem em movimento”, mas essa evidência só vale para o plano da expressão; quanto ao plano do conteúdo, parece, antes de mais nada, visar a uma economia ou retórica propriamente temporal. É ao menos o que dão a entender certas passagens das entrevistas de Hitchcock a Truffaut:

“F. T. - Creio também que seu estilo e as necessidades de suspense levam-no constantemente a jogar com a duração, a contrai-la algumas vezes, mas, com maior frequência, a dilatá-la, e é por isso que, em seu caso, o trabalho de adaptação de um livro é bem outro que o da maioria dos cineastas.

A. H. - Sim, mas contrair ou dilatar o tempo não é mesmo o primeiro trabalho do diretor? Não lhe parece que o tempo no cinema não deveria jamais ter relação com o tempo real? [...]” (Truffaut, 1983, p. 57).

## 6.1. A profundidade

Assim como o ritmo, a profundidade tem por constante a tonicidade, só que esta última não rege mais a temporalidade, como no caso do ritmo, e sim a espacialidade. A fórmula tensiva da profundidade é:

$$\text{profundidade} \approx \text{tonicidade} \rightarrow \text{espacialidade}$$

A espacialidade não é menos delicada que a temporalidade, e o espaço, longe de ser homogêneo, aparece, se nos permitem a metáfora, como um mosaico de espaços<sup>9</sup>. Nos limites deste trabalho, nós nos contentaremos com a seguinte tripartição: o espaço geométrico, o espaço perceptivo e o espaço mítico. A partir da observação de Cassirer — “Ao contrário da homogeneidade que reina no espaço conceitual da geometria, cada lugar e cada direção são afetados, no espaço intuitivo do mito, por um **acento** particular, que remete à acentuação fundamental própria do mito, à distinção entre o sagrado e o profano (Cassirer, 1988b, p. 111)”<sup>10</sup> —, admitiremos que o espaço geométrico é inacentuado e que o acento no espaço mítico é fixo, mas muda de lugar no espaço perceptivo. Em decorrência dessa relação positiva com o acento, pode-se afirmar que o espaço mítico e o espaço perceptivo apresentam a mesma estratificação:

paradigma	valências
exterioridade <i>vs</i> interioridade	repouso <i>vs</i> movimento
espaço fórico dos elás	aberto <i>vs</i> fechado
tempo diretivo das volições	espaço demarcativo das posições

O espaço diretivo das volições tem como estrutura de base a tensão [aberto *vs* fechado]; essa hipótese é necessária para estabelecer o paradigma das direções elementares, [entrar *vs* sair]. Os resultados dessas duas operações conduzem ao espaço demarcativo, articulado em [interior *vs* exterior]; sem o surgimento, no aberto, de um recôndito, um bolsão, uma oclusão — em suma, de uma singularidade —, o espaço, estendendo-se ao infinito, acabaria desaparecendo diante de nossos olhos. Por fim, a dependência geral da extensidade em relação à intensidade determina esse espaço como fórico: em repouso, se a tonicidade for nula, em movimento, se forte. A profundidade, independentemente das significações especiais que reveste no espaço perceptivo, é o esquema que confere à tonicidade figural os formantes figurativos indispensáveis<sup>11</sup>.

Como no seguinte quadro:

dimensões	tonicidade		espacialidade	
valências	tônico	átono	aberto	fechado

Devemos a compreensão da noção de profundidade a partir da tonicidade a Gilles Deleuze. No capítulo 5 de *Diferença e repetição*, o filósofo afirma primeiro a orientação descendente do devir da intensidade — da tonicidade, pela nossa convenção —, mostrando, todavia, que essa perda progressiva é dupla: “A intensidade é diferença, mas essa diferença tende a negar-se, a anular-se no extenso e na qualidade” (Deleuze, 2006, p. 315)<sup>12</sup>. Assim, o *menos* intensivo torna-se o *mais* extensivo segundo o modelo da correlação inversa e,

nessa perspectiva, a profundidade seria apenas o limite desse irremediável esgotamento. Do ponto de vista teórico, a profundidade mede a distância entre os termos extremos de um paradigma, isto é, entre os sobrecontrários [s<sub>1</sub>] e [s<sub>4</sub>]. Esse par supõe a distinção elementar entre os subcontrários [s<sub>2</sub>] e [s<sub>3</sub>] e os sobrecontrários [s<sub>1</sub>] e [s<sub>4</sub>], distinção ligada a uma semiótica dos intervalos, que já abordamos em outros textos. Mas esses intervalos, por sua pertinência ao espaço tensivo, medem, se assim podemos pensar, os afetos; a

<sup>9</sup> Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Tomo 1, Paris, PUF, 1949, p. 260.

<sup>10</sup> Ver sobretudo Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

<sup>11</sup> Transpomos, por nossa conta e risco, a opinião de Bachelard: “Enquanto a matéria se apresenta à intuição ingênua em seu aspecto localizado, como que desenhada, encerrada num volume bem limitado, a energia permanece sem figuras; não se lhe dá uma configuração senão indiretamente, associando-a ao número” (Bachelard, 1958, p. 67).

<sup>12</sup> Tomamos a tradução da edição brasileira. Para consultar o original, ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1989, p. 288 [N. T.]. Para o semioticista ingênuo, a reflexão de Deleuze é problemática, porque concerne à semiose, geralmente concebida como estável. Mas se a linguagem, mesmo para Hjelmslev, está sob o signo da *ενεργεια*, e se, como escreve Deleuze, “A diferença se explica, mas ela tende a anular-se no sistema em que se explica” (2006, p. 321; edição original, *op. cit.* p. 293), então a concretização da linguagem no discurso, mais do que um uso, é um trabalho que consome forças — ou, nesse caso, valências —, é uma dinâmica que procede por perdas e ganhos a serem avaliados.



profundidade revela a intensidade, ou seja, a primeira manifesta a segunda no ato de despendê-la, do mesmo modo como a exprime ao manifestá-la. Ainda segundo Deleuze: “No ser, a profundidade e a intensidade são o Mesmo — mas o mesmo que se diz da diferença. A profundidade é a intensidade do ser, ou inversamente” (2006, p. 325)<sup>13</sup>. Para designar a dinâmica interna da profundidade, usaremos o termo *irradiação*, que tomamos emprestado de Merleau-Ponty<sup>14</sup>. Ou seja:

esquema	tonicidade → espacialidade
uso	acentuação → irradiação

## 6.2. O acontecimento

Afirmamos anteriormente que o acontecimento tinha como definição tensiva:

**acontecimento** ≈ **andamento** → **temporalidade**

A semiótica greimasiana privilegiou por muito tempo a narratividade, já que as estruturas determinantes eram as estruturas narrativas ditas profundas e de superfície. Não que se esquecesse o discurso, mas só se exigia das estruturas discursivas que recobrissem as estruturas narrativas. Esse predomínio da narratividade para o conjunto da semiótica determina a definição restritiva do objeto. As contribuições de Propp, Greimas e... Freud valorizam a *falta*; contudo, o próprio paradigma que permitiria acolher essa resposta parece-nos ainda estar por constituir. A mesma crítica pode ser feita à fenomenologia. A falta esgotaria a definição semiótica do objeto? A resposta depende dos pressupostos, dos axiomas, declarados ou não, da teoria.

A narratividade, em virtude da inflexão que Greimas lhe deu, incide sobre o devir do sujeito: o “esquema narrativo” é, segundo Greimas, depositário do “sentido da vida”, fórmula que sincretiza, sem se dar conta, determinado conteúdo e sua extensão. Mantendo em mente essa formulação, podemos esboçar, com base no andamento, o paradigma do devir. A diferenciação do andamento segundo [rápido vs lento] provoca irresistivelmente no sujeito uma alteração daquilo que denominaríamos sua *atitude*: a velocidade mais elevada para o sujeito, a saber, a da instantaneidade,

<sup>13</sup> Tradução brasileira.

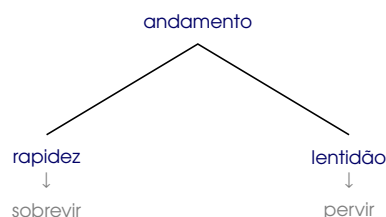
<sup>14</sup> “[...] toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma” (Merleau-Ponty, 2004, p. 42). Tomamos a tradução brasileira. Para consultar o original, ver: Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Folio-essais, 1989, p. 81 [N. T.].

<sup>15</sup> Optamos aqui pela tradução do par de termos franceses “*survenir*” / “*parvenir*” pelo par “sobrevir” / “pervir”. Este último verbo é um retro-neologismo em português, que já existiu, ao menos sob formas derivadas, e depois caiu em desuso. Aproveita-se, na recuperação do termo, o prefixo *per-*, com sua ideia de progressividade ao longo de uma trajetória [N. T.].

<sup>16</sup> Claude Zilberberg, “Signification du rythme et rythme de la signification”, *Degrés*, n. 87, automne 1996, a-a26.

<sup>17</sup> Essa percepção de Valéry pode ser mais bem compreendida se nos lembramos que o discursivo e o afetivo estão em simbiose: “Todo fato mental é apenas pergunta e resposta” (Valéry, 1989, p. 981).

tem por correlato um sujeito segundo o sobrevir, um sujeito siderado, enquanto a lentidão molda e mantém um sujeito segundo o pervir<sup>15</sup>, um sujeito paciente:



Do ponto de vista epistemológico stricto sensu, as alternâncias sistêmicas (“ou... ou...”) teriam como razão última as singularidades da automatização de nossa vida: por que acabamos estabelecendo, entre o sobrevir e o pervir, uma relação de alternância? Porque as valências do andamento respectivamente abreviam e alongam a duração, e somos assim “feitos” de modo a não poder habitar simultaneamente duas temporalidades que contrastam em todos os aspectos, isto é, em suas valências, uma em relação à outra. A impossibilidade existencial do “e... e...” responde pela necessidade admitida do “ou... ou...”.

Desse modo, o face a face entre sujeito e objeto torna-se o palco de uma reversão: o sobrevir, enquanto não é resolvido, opõe um sujeito apassivado, descomposto, a um objeto ativado, o acontecimento, já que este último é, segundo o *Micro Robert*, “o que acontece e tem importância para o homem”. Não é o caso, no estágio atual da pesquisa, de explicar, mas sim de compreender a partir das seguintes premissas:

- (i) o afeto é a medida da grandeza noológica do acontecimento, de sua “importância para o homem”;
- (ii) já admitimos em outros escritos<sup>16</sup> que a extrema velocidade *concentra* e que a extrema lentidão *expande*, de modo que, quando ocorre a detonação trocaica do acontecimento, toda a tonicidade de que o sujeito é capaz se acha concentrada e como que saturada, e não distribuída ou diluída; é isso, pelo menos, o que se pode depreender do seguinte fragmento dos *Cahiers* de Valéry:

Todo acontecimento brusco atinge o todo.

O brusco é um modo de propagação.

A penetração do inesperado mais rápida do que a do esperado, — mas a resposta do esperado mais rápida que a do inesperado [...] (Valéry, 1989, p. 1288)<sup>17</sup>.

Tal como já o sugerimos, para o sujeito o paradigma do que advém distingue entre os fatos que ocorrem conforme o esperado e os que ocorrem à revelia de qualquer expectativa, mas essa distinção recobre uma dupla desigualdade: os fatos que se produzem conforme o esperado são numerosos e relativamente insignificantes porque sua realização foi precedida por sua atualização, dado que, de certo modo, eles já estão aí, enquanto aqueles que se produzem contra toda espera são raros e carregados de sentido, levando a pensar que o número e a gravidade apresentam uma variação em razão inversa. É o que o mito dá a entender, se admitirmos a postulação de Cassirer: “A questão é menos o conteúdo da mitologia do que a intensidade com que esse conteúdo é vivido e a fé que nele se deposita, como se faz com qualquer objeto efetivamente existente” (Cassirer, 1988b, p. 20).

O andamento precipitado do acontecimento resulta numa síncope da temporalidade: o tempo estará momentaneamente fora dos eixos enquanto o assomo de um impacto estiver sendo experimentado pelo sujeito. Todo impacto, porém, está destinado a resolver-se em descendência, a não ser que surja um contraprograma credível de retenção. Por isso, o tempo fórico logo retoma seus direitos, mas esse tempo que regressa é um tempo sob o signo da apreensão, pois a superlatividade do impacto o torna imediatamente *memorável*: só o intenso é memorável.

esquema	andamento → temporalidade
uso	subitaneidade → perenização

### 6.3. A ubiquidade

No dicionário *Littre*, a ubiquidade é definida como “o estado do que está presente em todo lugar”. O *Littre* nos fornece ainda duas preciosas indicações: (i) “é chamado de *ubiquista* um homem capaz de se adaptar em qualquer parte. Por exagero, aplica-se a um homem que viaja muito frequente e rapidamente, de modo que parece estar em muitos lugares ao mesmo tempo”. O *ubiquista* contrariaria, portanto, o princípio de *localidade* defendido por Baudelaire no poema “Les Hiboux” [Os mochos]; (ii) seria *ubiquitário* o “luterano que admite que o corpo de Jesus Cristo está presente na eucaristia, em virtude de sua divindade presente em todo lugar”. O *ubiquitário*, ante o dilema tensivo — concentração ou difusão de valor? — optaria pela difusão. Por sua vez, o *Micro Robert* dá a seguinte definição para ubiquidade: “presença em muitos lugares ao mesmo tempo”. A ubiquidade seria então uma modalidade de difusão atribuída ao objeto pelo observador: tocado pelo impulso do deslocamento, o ubíquo dá a impressão de estar presente por toda parte.

Para o *ubiquista*, se a humanidade de modo geral é submetida ao princípio de localidade, então a sobre-humanidade está na necessidade de transcender essa coação. No caso do *ubiquista*, a veridicção é acionada; no do *ubiquitário*, solicita-se a fidedignidade. Passadistas, nossos dois dicionários omitem qualquer alusão à aceleração da “vida” que vem atingindo, umas após outras, as diversas isotopias da existência.

A ubiquidade crescente dos objetos desafia a semiótica. Com efeito, a decretada generalização da falta choca-se com uma objeção muitas vezes formulada: o conto popular vincula-se a um mundo dominado pela escassez de recursos. Em tal universo, o bem subtraído inaugura uma falta e um abandono, sendo compreensível que, nele, quem recupera o bem e restaura o direito seja honrado e case-se com a filha do rei. A Revolução Industrial e a chamada produção de massa ficaram longe de pôr fim à pobreza; fizeram até com que aumentasse, aqui e ali, em proporções inadmissíveis, mas modificaram indiscutivelmente o conteúdo das representações. A grandeza decisiva não é mais a falta, e sim a abundância da oferta, a tal ponto que todo objeto tende a se tornar excedente, se a obsolescência, outra visão possível do andamento, não o tiver atingido. Não é por acaso que a semiótica, notadamente com os trabalhos de Jean-Marie Floch, foi atribuindo um lugar crescente ao *marketing*. Os universos do conto popular e do *marketing* são “simétricos e inversos”: se, no universo do conto popular, o desejo do sujeito é determinado pela necessidade, no universo do *marketing* é preciso manipular o sujeito de maneira tal que ele venha a desejar um objeto do qual não sentia necessidade ainda há alguns instantes. Tudo isso é demasiadamente conhecido para que precisemos nos alongar.

A hipótese do esquematismo tensivo esclarece em parte esses funcionamentos. Se, do ponto de vista figurativo, o *marketing* trata de objetos que se copiam uns aos outros e de sujeitos indiferentes, do ponto de vista figurativo as coisas se apresentam de modo bem distinto. O sujeito manipulador deve vencer, ou pelo menos contornar, dois contraprogramas eminentemente dissuasivos: a eficiência semiótica do número, isto é, do excesso, e a do andamento, já que a distância e a espera, mutuamente convertíveis, são virtualizadas. O sujeito manipulador se choca com a ambivalência da imediaticidade: seu recurso, que é o de oferecer o mesmo produto em todos os lugares e colocá-lo democraticamente ao alcance de todos, segundo o jargão em vigor, pode tornar-se mortal para o valor do objeto de valor, se os sujeitos vierem a suspeitar que o valor recebido por cada um é apenas o quociente do valor mítico atribuído ao produto pelo número — em princípio crescente — de seus detentores.

Essa ambivalência é dificilmente contornável. A ubiquidade foi abordada por dois pensadores importantes,

Valéry e Walter Benjamin, o segundo referindo-se explicitamente ao primeiro, pois Benjamin destaca em epígrafe, no belo texto que dedica ao desaparecimento da “aura”, um longo parágrafo do texto de Valéry de 1928, intitulado “A conquista da ubiquidade” (Valéry, 1960, p. 1284-1287). Ora, as atitudes de um e de outro são bastante diferentes. De modo geral, Valéry é pessoalmente favorável à mutação técnica e o tom adotado é epidíctico, segundo a terminologia de Aristóteles. No jargão da publicidade, Valéry é “comprador”; a propósito da música, ele escreve: “Até recentemente, não podíamos usufruir a música no momento em que o desejássemos e de acordo com nosso humor. [...] Quantas coincidências eram necessárias! Hoje em dia já nos libertamos dessa servidão tão contrária ao prazer e por isso mesmo tão contrária à mais deliciosa inteligência das obras [...]” (Valéry, 1960, p. 1286).

A comparação entre as duas análises peca num ponto: Valéry põe em foco primeiro a música e Benjamin, as artes plásticas. Se se pode, em ambos os casos, falar em reprodução, isto é, em simulacro, é óbvio que o simulacro musical e o simulacro pictural diferem sensivelmente. Nos limites deste trabalho, basta indicar que o “declínio da aura” se deve, segundo Walter Benjamin, à satisfação do imperativo

moderno da imediaticidade: “[...] Fazer as coisas ficarem mais próximas de si, espacialmente, é um desejo tão apaixonado das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos por meio da sua reprodutibilidade” (Benjamin, 1997, p. 27). A imediaticidade e sua condição, a multiplicação, estão no princípio da fruição “do momento”, enquanto para Benjamin a relação com a obra exige “a unicidade e a duração”, a unicidade própria dos valores de absoluto e a duração, que supõe a denegação da rapidez em proveito da lentidão. A fórmula tensiva da ubiquidade assim se estabelece:

esquema	andamento → espacialidade
uso	subitaneidade → imediaticidade

### Para concluir

Essas categorias interdefinidas formam em princípio um sistema não de oposições exclusivas, mas de prevalências circunstanciais:

ritmo	esquema	tonicidade → temporalidade
	uso	acentuação → espera
profundidade	esquema	tonicidade → espacialidade
	uso	acentuação → irradiação
acontecimento	esquema	andamento → temporalidade
	uso	subitaneidade → perenização
ubiquidade	esquema	andamento → espacialidade
	uso	subitaneidade → imediaticidade

A centralidade da enunciação confere ao fortuito, ao imprevisto, às circunstâncias, o lugar que as teorias “algebrizantes” ou hipotético-dedutivas lhes recusam. No que se refere ao processo que atualiza esse sistema, é plausível que o que se constitui como objeto, ao menos em certa conjuntura, seja um complexo a reunir, ultrapassando qualquer uso específico, duas categorias: (i) quando a tonicidade prevalece, o objeto seria o complexo que reúne ritmo e profundidade; (ii) quando o andamento prevalece, o objeto seria o complexo que associa o acontecimento e a ubiquidade, o primeiro com vocação para satisfazer um sujeito da lentidão e o segundo, um sujeito da celeridade; assim, o ritmo

preveniria a falta de profundidade, do mesmo modo como a profundidade evitaria que se reclamasse da falta de ritmo; para o segundo par categorial, o acontecimento permite associar a presença total e absoluta à perenização, do mesmo modo como a ubiquidade terminará por potencializar e privilegiar um de seus momentos.

Para uma rápida ilustração, tomemos o universo convulsivo da mídia, com suas configurações recorrentes: a obsessão da “transmissão direta”, do “ao vivo”, o recurso incessante a “nosso repórter direto do local”, reúne evidentemente o acontecimento (no que tange à apreensão) e a ubiquidade (no que concerne ao foco).

Ao cabo dessa conjunção, como nos dizem, o mundo não seria senão uma grande aldeia acometida por detonações sem futuro. O universo assim midiatizado, isto é, modalizado pela dupla prevalência do acontecimento e da ubiquidade, é “simétrico e inverso” em relação àquele que foi erigido — no passado? — pela dupla prevalência da profundidade e do ritmo, própria dos mitos de fundação, ou, historicamente falando, das grandes religiões conhecidas. Do ponto de vista figurativo, o andamento é mais temporalizante e a tonicidade, mais espacializante. Não mencionaríamos essa dupla inflexão se ela já não estivesse anunciada em Cassirer: “[...] porque o mito enquanto tal, o *muthos*, implica, em sua significação essencial, uma perspectiva muito menos espacial do que temporal: ele designa um certo ‘aspecto’ temporal que se impõe à totalidade do mundo” (Cassirer, 1988b, p. 132).

Admitindo essa hipótese, chegamos a um paradigma objetual que distingue de um lado os objetos simples e, de outro, os objetos enriquecidos e exaltantes, em suma, superlativos. Essa superioridade axiológica é adquirida no nível figurativo; basta perguntar “em que crer, no credível ou no incrível?” ou “o que perder, o perdoável ou o imperdoável?”, para se saber, e de modo seguro, que a crença no incrível ultrapassa infinitamente a crença no credível, assim como o perdão ao imperdoável desqualifica o perdão ao perdoável. Deste modo, uma dada grandeza se instalaria no campo discursivo como objeto, em razão, primeiro, e talvez somente, da desmedida por ela ocasionada, ora no andamento, ora na tonicidade. Sob um certo ângulo, é o objeto que, por força de sua desproporção, se *apodera* do sujeito.

Para a maioria daqueles a quem fascinou o enigma do ritmo, ele está associado a dois afetos: de mim para mim, uma euforia e, de acordo com Paul Claudel, uma medida; de mim para o outro, a troca imediata. Ninguém pode, nos dias de hoje, ter a pretensão de resolver completamente um afeto, mas parece razoável reconhecer que o andamento e a tonicidade são como que as cordas de nosso ser, as quais, ao serem tocadas, afetam-nos na exata medida das valências envolvidas. ●

## Referências

- Bachelard, Gaston  
1958. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF.
- Benjamin, Walter  
1997. L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique. In: Benjamin, Walter. *Sur l’art et la photographie*. Paris: Carré.
- Brelet, Gisèle  
1949. *Le temps musical*. Tome 1. Paris: PUF.
- Cassirer, Ernst  
1988a. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 3. Paris: Les Editions de Minuit.
- Cassirer, Ernst  
1988b. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 2. Paris: Les Editions de Minuit.
- Claudel, Paul  
1973. Réflexions et propositions sur le vers français. In: Claudel, Paul. *Oeuvres en prose*. La Pléiade. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles  
2006. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlando e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude  
1998. *Tension et signification*. Liège: Mardaga.
- Fraisse, Paul  
1974. *Psychologie du rythme*. Paris: PUF.
- Hjelmslev, Louis  
1971. *Essais linguistiques*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Hölderlin, Friedrich  
2008. Observações sobre Édipo. In: Hölderlin, Friedrich. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. Tradução de Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. [Revisão técnica de Guido Antônio de Almeida e Virgínia Figueiredo.]
- Merleau-Ponty, Maurice  
2004. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify.
- Paz, Octavio  
1965. *L’arc et la lyre*. Paris: Gallimard.
- Saussure, Ferdinand de  
1962. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

- Sauvanet, Pierre  
2000. *Le rythme et la raison*. Tome 1 - Rythmologiques. Paris: Kimé.
- Steiner, Rudolf  
2000. Le concept goethéen d'espace. In: Goethe, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*. Paris: Triades, p. 47-48.
- Truffaut, François  
1983. *Hitchcock-Truffaut*. Paris: Ramsay. [Edition définitive.]
- Valéry, Paul  
1960. La conquête de l'ubiquité. In: Valéry, Paul. *Oeuvres*. La Pléiade. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul  
1973. *Cahiers* Paris: Gallimard. [Coll. La Pléiade.]
- Valéry, Paul  
1974. *Cahiers*. Tome 2. Paris: Gallimard. [Coll. La Pléiade.]
- Valéry, Paul  
1989. *Cahiers*. Tome 1. Paris: Gallimard. [Coll. La Pléiade.]

---

### Como citar este artigo

Zilberberg, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> ). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 1-13. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 22/04/2010

Data de sua aprovação: 26/05/2010

---