

INVESTIGAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE RITMO NO PENSAMENTO DE CLAUDE ZILBERBERG

Leonardo da Silva

Lucia Teixeira

Doutorando

RESUMO: O desenvolvimento da vertente tensiva da teoria semiótica do discurso tem contribuído para os estudos sobre o ritmo em diferentes semióticas. Por esse motivo, propomos investigar como o conceito de ritmo se desenvolve no pensamento de Claude Zilberberg, a partir da leitura de alguns dos seus principais trabalhos que o abordam (1990, 2001, 2006, 2010, 2011). Nosso objetivo é apontar os traços conceituais mais recorrentes nos textos de diferentes períodos, para observar em que medida eles não só corroboram a coerência do princípio teórico-metodológico, mas também sua abrangência aos planos da expressão e do conteúdo. Dessa sorte, temos em vista aquilo seria uma das mais significativas contribuições da tensiva que é a incorporação da dimensão afetiva (sensível/sensorial), pela grandeza designada *intensidade*, em oposição à *extensidade*, correspondente à dimensão inteligível: a primeira governa a segunda, e a junção de ambas resulta no espaço teórico chamado *tensividade*. Aliás, o encontro da intensidade com a extensidade determina a extensão ou os limites do campo de presença. Zilberberg (2011) vai afirmar que o ritmo é “motivo comum do ajuntamento da *tonicidade* (subdimensão da intensidade) com a *temporalidade* (subdimensão da extensidade)”, o que aparentemente pode remeter à noção mais difundida de ritmo, associada à distribuição de tempos fortes e fracos no tempo; mas ao apontá-lo “como instancia de conversão e sincronização das diferentes ordens sensoriais” (2011), ou situá-lo como uma espera (2010), o autor parece abrir caminho para se pensar a variação, a irregularidade, em suma, para além da métrica, da repetição, etc., ainda que seu conceito de ritmo apresente variantes e esteja diretamente vinculado à relação com o tempo, a duração.

PALAVRAS-CHAVE: Ritmo; Semiótica Tensiva; Claude Zilberberg.

A semiótica tensiva é uma vertente da teoria semiótica fundada por Greimas. Ela tem contribuído para o desenvolvimento dos estudos sobre o ritmo em diferentes semióticas – verbal, visual, sonoro – bem como sua constituição no conteúdo dessas semióticas.

O modelo canônico naturalmente foi avançando, sendo reformulado, e gerando aberturas para novos desdobramentos da teoria. Os objetos foram conclamando o desenvolvimento de semióticas específicas como, por exemplo, a semiótica plástica (que trata das especificidades dos textos visuais), a semiótica literária, sincrética, sociossemiótica, semiótica das paixões, semiótica tensiva e semiótica da canção. Estas duas últimas nos interessam mais, no momento, e trataremos delas tocando sutilmente nas paixões.

Para retomar a constituição do *Percurso Gerativo de Sentido* (PGS), os três níveis de análise do aparecimento ou geração do sentido são: o Fundamental (lógico-semântico das oposições de base, ou dos binarismos); o Narrativo (recobrimento do nível anterior pelas estruturas narrativas dadas a partir da disposição de actantes nos estágios de manipulação, competência, performance/ação, sanção e sob determinações modais); e o discursivo (das estruturas discursivas e de superfícies que revestem semanticamente com temas e figuras os dois níveis anteriores mais profundos e abstratos, e instala as categorias de pessoa, tempo e espaço).

O próprio Greimas já introduzia duas noções importantes: o conceito de *corpo* decorre dos estudos das paixões, que passa a ganhar relevância a partir da obra “Semiótica das Paixões”, de Greimas e Fontanille. Como consequência da noção de *corpo*, outra noção que começa a ganhar maior atenção é a de *tempo*, pela qual se pensa o próprio ser, ou melhor, o ser do sentido, tido como um simulacro do sujeito enunciativo possuidor de percepção (que percebe) e sentimento (que sente), em seu universo [do ser], isto é, em seu esquema passional: as modulações tensivas se relacionam à percepção, as modulações fóricas aos sentimentos.

A partir das análises das figuras passionais (cólera, indiferença, desespero, etc.), com a reformulação / revisitação dos níveis profundo e intermediário do modelo semiótico, as emoções/ os afetos passam a ser integradas, já nesses estratos mais profundos, em virtude mesmo de o *ser narrativo* e de toda a dimensão passional tomarem o centro das investigações que se processaram a partir de 1980. Resulta disso a busca pelo desenvolvimento de questões relativas aos níveis mais profundos e de sua articulação em categorias que deem conta das “flutuações tensivas” – *tensividade* –, que permitem observar as oscilações entre continuidades e discontinuidades de um fluxo temporal – *foria*.

O sentido vivido, ou a experiência vivida não se deixava mais explicar por meio de categorias descontínuas, de modo que as oposições categóricas e binarismos cedem lugar a gradações, continuidades com o devir dos sentidos. Entram em cena a ideia de *foria* e a de “*tesividade*”, (num sincretismo categorial correspondente ao que a semiótica chama de

tensividade fórica: articulação categorial no nível tensivo), como simulacro da noção de corpo, que circunscreve o espaço teórico da *junção*, de onde surge o sentido de unidade do ser do sentido. (O ser é associado a um simulacro do sujeito enunciativo, que percebe e sente.) Aparecem ao lado das grandezas descontínuas (termos do quadrado semiótico, modalidades, actantes: sujeito, objeto, destinador, destinatário, por exemplo) as grandezas contínuas (*junção*, contrato, identidade, *fidúcia*) mencionadas, mas pouco exploradas, que já estavam por detrás das descontinuidades.

De um lado a *foria* é uma hipótese teórica cuja pressuposição é necessária para o desenvolvimento das etapas mais concretas. Diz respeito a um fluxo temporal contínuo que concilia sujeito e objeto em uma única unidade que só se estanca a partir de uma primeira interrupção, de uma parada, pressuposto tanto pela descontinuidade (parada) quanto pela continuidade mesma (parada da parada). De outro, as *oscilações tensiva* são concebidas como valores primordiais selecionados pelo *sujeito da enunciação* nas etapas sumárias de configuração do sentido, o qual impõe um ritmo sobre o fluir temporal contínuo, privilegiando ora os limites e as contrações, ora as progressões e as expansões do fluxo fórico. Ganham maior atenção e passam a integrar, no patamar de abstração, um nível mais profundo que as categorizações elementares, de precondição para a organização do sentido.

Para dar conta dos afetos e seu impacto sobre o sujeito, o ritmo das oscilações entre intensidade (estados de alma) e extensidade (estados de coisa), a semiótica tensiva vai instalar a *tensividade* como o ponto de interseção dessas duas grandezas. Zilberberg (2011) desenvolve uma morfologia e uma sintaxe, com o intuito de analisar os afetos. A *tensividade* é um lugar teórico em que a *intensidade* – os estados de alma, o sensível – e a *extensidade* – os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra. A intensidade é articulada em subdimensões chamadas *andamento* e *tonicidade* e rege a extensidade, que se articula em subdimensões: a *temporalidade* e a *espacialidade*. O inteligível é regido do sensível.

A presença do corpo na construção do sentido já era abordada, timidamente, nas etapas elementares na categoria *tímica*. Articulada em *euforia* (continuidade, estados de distensão, “passâncias”) e *disforia* (descontinuidade, estados de retenção, saliências), e tendo a *aforia* como termo neutro, a categoria *tímica* funcionava como um sistema em que há uma tensão entre forças *atrativas* e *repulsivas*, ela sobredeterminava e transformava categorias semânticas em axiologias – sistema de valores morais, éticos, lógicos, estéticos, epistemológicos, etc. Disso resulta a noção de CORPO, que se articula em Corpo (os *estados de coisas*) e Alma (os *estados de alma*), abarcando, portanto, mundo objeto e sujeito.

Sistematizando melhor, em um nível superior temos a noção de CORPO, como função cujos funtivos são Corpo e Alma, por conseguinte, como representação da presença simultânea dos atributos psicossomáticos. A seu turno, Corpo diz respeito aos valores dos objetos, isto é, está relacionado à manifestação e ao plano da expressão dos objetos, mas também à organização do espaço-tempo e aferição do alcance extensivo de sua concreção. Já a noção de Alma está relacionada aos valores dos sujeitos, à imanência, ao plano do conteúdo, bem como à organização do tempo subjetivo do ser – a duração.

A noção de Tempo tem a ver com essa *instância de sintaxe profunda* a que corresponde às modulações tensivas e fóricas, em termos de espacialidade e temporalidade. Há uma tensão entre continuidades e descontinuidades, estabelecida como caracterização desse tempo profundo (de junção dos actantes principais), pois aparece como uma seleção de *andamento* e de *regimes* que decorrem da aceleração e da desaceleração. Nesse contexto, claramente se vê a inspiração fenomenológica para lidar com o *tempo vivido*, ou a experiência do tempo, em termos de retenção, protensão. Nessa chave, para Zilberberg, o tempo prático – não o tempo do filósofo – se articula em quatro dimensões temporais, que operam simultaneamente para produzir o fenômeno que compreendemos integralmente como tempo: cronológico, rítmico, mnésico e cinemático.

Na ordem intensa estariam: a) o tempo cronológico a sequencialidade irreversível e descontínua do fluxo temporal, porém, articulável em *antes* e *depois*; b) o tempo rítmico, da ordem do *kairós*, instaura a regularidade, a identidade, a continuidade no fluxo temporal. Na ordem extensa: c) o tempo mnésico, relativo à memória e previsibilidade, a expansão das leis dos intervalos, da regularidade e similitudes, dos efeitos de presentificação e simultaneidade; d) o tempo cinemático, que, confundido com o andamento mesmo, concerne à aceleração ou desaceleração, ou seja, à variação de velocidade.

A essa altura já podemos esboçar os principais traços sobre o conceito de ritmo que se vão delineando no pensamento de Claude Zilberberg a partir de alguns dos seus principais textos, pelo menos desde o *Information rythmique*, publicado em 1985 até *Elementos de Semiótica Tensiva*, na versão em português de 2011, uma de suas mais recente publicações, em que o tema do ritmo (re)aparece.

Na base do conceito de ritmo, segundo Zilberberg, aparecem variantes que diretamente vinculado à relação com o andamento e a duração, que aos nossos olhos abrangem as noções de pausa, espera e intervalo, mas também com o elemento qualitativo do acento, do percepto, entendido como o conteúdo de uma percepção. Agora sim podemos

dizer que, num primeiro momento, a noção de ritmo tem a ver com a sucessão de eventos dissemelhantes percebidos em relação como se o posterior respondesse ao anterior. Nota-se que a dualidade do ritmo se instala na relação entre dois perceptos (acentos) diferenciais, tendo a espera como chave de controle do ritmo e da significação, ou melhor, aquilo que se processa no intervalo entre eles. Significa dizer que só nos apercebemos do ritmo no interior de uma relação: ritmo seria a relação ela mesma. Por esse prisma, o ritmo prescinde da lei dos números, e os intervalos prevalecem às reiteraões de batidas (tônicas e átonas do parâmetro métrico). Nesse sentido, o valor qualitativo do ritmo reside na comparação-avaliação-previsão dos intervalos entre os perceptos (ZILBERBERG, 1985, p. 18-21).

Com base no isomorfismo glossemático de Hjelmslev, Zilberberg expande a noção de ritmo para dar conta tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo ao propor: a) ritmos intensos, que se sucedem pelo princípio da alternância, sendo superpostos por b) ritmos extensos, um dispositivo rítmico que afeta todo o processo; associados a outros dois ritmos participantes desta estrutura: c) figural, de realização incondicional, abstrata e constante, e d) figurativo, realizável conforme as condições de sua realização, portanto, variável. O autor ainda se valeria dos conceitos hjelmslevianos de concentrado e difuso a fim de estabelecer a estrutura da sua definição de ritmo. Em síntese, teríamos o sistema bipartido em concentrado e difuso. O ritmo em figural e figurativo, a interseção destes eixos resultaria na seguinte equação: a) com cruzamento do figural e do figurativo no sistema concentrado, teríamos a espera e o silêncio, respectivamente; b) no difuso, na mesma ordem, a distensão e a batida acentual. Como a passagem de um nível de análise a outro não fica muito claro, tudo indica tratar-se aí do plano do conteúdo (ZILBERBERG, 1988, p. 26-32).

Prosseguindo com o desenvolvimento de tais ideias, a relação do conceito de ritmo com a temporalidade vai ficando cada vez mais íntima. Retomamos as dimensões da temporalidade mencionadas a quatro parágrafos acima, porque por elas veremos melhor o papel da grandeza denominada *Andamento* na associação do conceito que se constrói com a simultaneidade e a sucessividade. Uma nova estrutura do conceito se ergue possuindo três termos interdependentes e solidários, presentes em um mesmo plano, lugar ou posição: o *Andamento* (como função) regula, rege o *Ritmo* e a *Duração* (ambos fúntivos do *Andamento*), sendo o *Andamento* constante, o *Ritmo* e a *Duração* variáveis. As dimensões *Rapidez* e *Lentidão* são as duas possibilidades funcionais do andamento. Elas modalizam o valor substancial dos intervalos, preservando seu valor formal. Isto posto, as construções rítmicas se dão pela alternância entre tempos longos e breves, na dependência da equação em que as

variáveis expõem a tensão entre sucessividade e simultaneidade. De modo que na *Duração*, o tempo cronológico está para a sucessividade, assim como o tempo mnésico está para simultaneidade, por ser responsável pelo estabelecimento da lei, da reiteração, da memória, da previsibilidade, etc. No *Ritmo*, o tempo cinematográfico está para a sucessividade assim como o tempo rítmico está para a simultaneidade. Nos dois casos vemos a interseção dos eixos da intensidade com o da extensidade, ou seja, das dimensões temporais da ordem intensa e extensa. Sendo assim, as estruturas rítmicas estão submetidas ao andamento rápido ou lento. Noutras palavras, o ritmo é considerado parte do andamento, que se vale das estruturas rítmicas (ZILBERBERG, 1990, p. 40-45).

Percebemos aí uma difícil zona de discernimento entre tempo cinematográfico, andamento e ritmo. Se por um lado, os regimes da aceleração e desaceleração fazem do tempo cinematográfico um sinônimo perfeito de andamento; na outra mão, o fato de as variações de velocidade serem consideradas por Zilberberg como parâmetro primordial para os estudos semióticos do tempo, ritmo, aspecto, oscilações tensivas (TATIT, 2010, p. 20-22), este fato parece levar ao equívoco, em certos casos, de se confundir ritmo e andamento. Quando se diz, por exemplo, que um ritmo é acelerado ou desacelerado, rápido ou lento, não se está falando de ritmo, antes de andamento.

Entretanto, o andamento, no interior da estrutura rítmica, modaliza a duração da duração e a extensão do ritmo. Vemos, com isso, que o andamento distribui suas dimensões na duração e no ritmo. No ritmo, porém, estão em jogo a regularidade da cadência e o movimento, ou o deslocamento descontínuo, isto é, a presença dos tempos rítmico – reiteração do pulso, dos motivos, etc. – e cinematográfico – dos deslocamentos, movimentos acelerados ou desacelerados.

Aqui também se vai aproximando os estudos sobre tempo e ritmo em semiótica, das suas acepções em música. Esse traço, no entanto, não é recente, porquanto se pode evidenciar na passagem do pensamento do heleno sobre o ritmo, especialmente, por influência de Platão e Aristóteles para o latino levado a cabo por Quintiliano, o vínculo entre os parâmetros de teoria musical e teorias do ritmo, cujo aspecto mais relevante talvez seja a diferenciação entre ritmo e metro, respectivamente, unidade de compasso e unidade de tempo. Não cabe aqui um aprofundamento de tal relação nessa transição mencionada, contudo, é importante notar que o pensamento ocidental das teorias que versam acerca do ritmo é atravessada por esse influxo.

O ritmo se produz pelo cruzamento de uma grandeza intensiva com outra extensiva, sempre numa rede relacional: essa é uma marca do conceito de ritmo de Zilberberg dentro de

seu projeto mais abrangente de formulação da chamada semiótica tensiva. Dessa maneira, a cristalização do ritmo começa a se desenhar na alternância entre os tempos fortes e fracos, este extensivo e em maior número, aquele em menor número e intensivo. Contraste entre concentrado e extenso (difuso). Todavia, os caracteres elencados anteriormente, tais como a duração, o intervalo, principalmente, o andamento e a espera, por exemplo, não são excluídos. A espera será, aliás, o elemento mais importante na noção tensiva de ritmo. Mas também a ligação com a música, ou uma musicalização da semiótica, se explicita melhor como consequência de se entender o ritmo como objeto simples no nível da prosódia, sendo esta uma componente dele, tal qual o intervalo, a duração, a altura, a alternância entre acento e inaccento, por exemplo. Para o semioticista Francês, a repetição (tempos mnésico e rítmico) é uma particularidade do ritmo, o que lhe confere um traço de subjetividade, de troca comunicativa entre sujeitos de forma imediata (ZILBERBERG, 1996b, p. 22), possibilitando dessa maneira uma inscrição da presença sensível e não mediada pela apreensão cognitiva, num primeiro momento, pelo menos assim o entendemos. Aqui entra a sobredeterminação da tonicidade à temporalidade (duração). Mas tudo isso está ainda na dependência do andamento (tempo cinematográfico) sob os regimes da aceleração (sobrevir), ou desaceleração (pervir), isto é, dos estilos concessivo e implicativo. A noção de ritmo não se afasta, portanto, da de foria; ao contrário andamento e duração constituem um composto fórico, e o ritmo seria um mediador entre a subtaneidade tônica e a duração átona.

Até aqui, a proposta de definição de ritmo por Zilberberg, apesar de apresentar traços reiterados em textos variados, se mostra aberto, não definitivo. Ademais, por estar muito mais afeito a contemplar o ritmo no âmbito da formulação da tensividade, que hoje é uma das vertentes da teoria semiótica fundada por A. J. Greimas, a preocupação com o ritmo se encaminhou cada vez mais para dentro do bojo das relações, do feixe de relacionamentos, em que o ritmo se torna um dos destinos possíveis na tensividade, atrelado a transformações e mudanças/deformações. Noutras palavras, retomando algo que já fora sublinhado, pensado na passagem, na transição, o ritmo possui um quê de comparação-avaliação-previsão dos intervalos por desenhar a enumeração dos perceptos e a discussão sobre o ritmo em si fica subsumida na teorização dos afetos.

É a partir dessa proposta de pensar o ritmo na e pela relação que Zilberberg se inspira em Hjelmslev quanto ao princípio de análise pautada nos relacionamentos e dependências do objeto estudado e suas partes, e vai delineando o conceito de ritmo buscando os pontos de interseção no feixe de relacionamentos internos e externos. Por essa razão, o autor afirma que:

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. (ZILBERBERG, 2010, p. 4)

Por isso, desse marco em diante, ritmo em tensiva se define como produto da incidência da tonicidade sobre a temporalidade. No entanto, tonicidade e temporalidade figuram juntamente com outras subdimensões (andamento intensivo e espacialidade extensiva) e categorias (acontecimento, ubiquidade, ritmo e profundidade) na definição da estrutura do espaço tensivo:

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. (ZILBERBERG, 2010, p. 4)

Quanto aos afetos a que os sujeitos estão expostos na experiência do tempo prático, as disposições do humor são definidas pelos foremas, euforicamente quer nas relações consigo mesmo, quer na troca intersubjetiva ou no toque com as coisas do mundo de forma imediata ou mediata. Isso significa dizer que outras relações são estabelecidas entre ritmo e temporalidade, dado que a temporalidade absorve o a) tempo diretivo das volições, b) o tempo demarcativo das posições e c) o tempo fórico dos elas. Somente nessa trama de relacionamentos é que o ritmo poderá ser observado, porque “Se o ritmo é a incidência da tonicidade sobre a temporalidade, trata-se de buscar os elementos do poema associados a cada subcategoria.” (TEIXEIRA, 2008, p. 175).

À medida que o modelo tensivo vai tomando um perfil mais delineado, o conceito de ritmo, juntamente com os demais conceitos que participam do espaço tensivo, vai se consolidando. As variações encontradas em diferentes textos demonstram uma teoria em desenvolvimento, mais do que um conceito. Se por um lado, o conceito de ritmo apresentado no artigo que foi traduzido para o português como *Observações sobre a base tensiva do ritmo* goza de uma ampla aceitação entre os semioticistas, cabe ressaltar que essa noção não foi sempre a mesma, tampouco parece estar encerrada e ser satisfatória para o próprio autor, já

que novas variantes surgem em relação ao conceito nas malhas da tensividade, como aponta Zerbinatti (2015), em sua leitura do texto *Le mythe selon Cassirer* (Zilberberg 2011b):

O problema desta proposta, em nossa opinião, é a oposição entre acento e ritmo. Até então víamos o acento como um componente do ritmo, o que parecia um ganho a sua conceptualização, uma vez que poderia ser considerado um produto de componentes da intensidade e da extensividade. Compreendemos que ritmo, no sentido de repetição, é facilmente aceitável como propriedade do exercício, porém, a prosodização como categoria ainda precisa ser mais bem explicada, pois nos parece que ainda não há um lugar específico para ela. (ZERBINATTI, 2015, p. 91)

Aos nossos olhos, o conceito de ritmo em Zilberberg não está fixado definitivamente, visto que há uma variação significativa nos diferentes textos do autor que abordam a questão do ritmo. A recorrência de elementos constituintes das propostas definições não assegura ou valida a abrangência conceitual e seu ajuste analítico. Justamente por apresentar maior consistência e valor de categoria de análise universal, pré-concebida como esquema, capaz de analisar cada caso de uso em particular, aquele mais aceito e adotado é o conceito que se produz na rede de relacionamentos no âmbito da semiótica tensiva pelo entrelaçar da tonicidade intensiva sobre a temporalidade extensiva: entendendo o ritmo como um afeto e uma intencionalidade ou *direção a*, tendo a espera como “chave heurística do ritmo”, conservando os traços da tensividade fórica em termos de continuidades e descontinuidades, a alternância entre acentos e inacentos, o caráter repetitivo do ritmo, a periodicidade, as pausas intervalares. Assim, ao apontá-lo “como instancia de conversão e sincronização das diferentes ordens sensoriais” (ZILBERBERG, 2011^a, p. 112), ou situá-lo como uma espera (ZILBERBERG, 2010, p. 6-11), o autor parece abrir caminho para se pensar a variação, ou seja, integrar a irregularidade, a surpresa, a quebra de expectativa, em suma, para além da métrica, da repetição, etc., ainda que seu conceito de ritmo apresente variantes e esteja diretamente vinculado à relação com o tempo, a duração.

Por último, gostaríamos de ressaltar o valor legítimo dos estudos sobre a tensividade, incluindo aí o ritmo, para se pensar na cena contemporânea a questão dos afetos, da presença, do corpo, da percepção, da relação entre os corpos dos sujeitos sensíveis em contato com os outros sujeitos, com as coisas do mundo, da experiência qualitativa e singular da sensação na clave do ritmo:

Enfim, trata-se do ritmo como motivo comum do ajustamento da tonicidade com a temporalidade, visto que ele distribui, na duração e segundo uma regra simples, os acentos acertadamente denominados ‘fortes’. Por isso, se

gundo Deleuze, o ritmo está em condições de unificar, homogeneizando-os, os diferentes domínios sensíveis que se tornam planos da expressão de uma valência tensiva definida: ‘Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Esta potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição, etc.’ (2007: 49-50). (ZILBERBERG, 2011a, p. 112)

Na esteira do pensamento de Merleau-Ponty, Valéry e Deleuze, Zilberberg teoriza sobre o sujeito da sensação/percepção, tendo em vista uma sintaxe intensiva que dê conta daquilo que ele chama de variabilidade da sensação, captada pelo sujeito numa reflexividade eufórica, em que se dá aquilo que Heidegger denominava o autodesvelamento do ser, com uma anterioridade e independência em relação a atribuições de sentido e estruturações do pensamento quanto às coisas do mundo, com as quais se sincroniza quando da experiência do mundo. Portanto, o conceito de ritmo no pensamento de Zilberberg está situado entre os afetos, possuindo ele mesmo uma dimensão afetiva, sensível/sensorial, logo, intensa, ao mesmo tempo possuindo um alcance, uma reverberação extensiva da sensação.

REFERÊNCIAS

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

TATIT, Luiz; *Musitando a Semiótica: Ensaio*. 2ª ed. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

TEIXEIRA, Lucia. Notas para um estudo do ritmo nas semióticas visuais. In: Figueiredo, M.F.; Mendonça, M.C.; Abriata, V.L.R. *Sentidos em movimento: identidade e argumentação*. São Paulo: UNIFRAN, 2008. p.159-180.

ZILBERBERG, C. Essai sur les modalités tensives. *Antuérpia*: Amsterdam/John Benjamins B. V., 1981.

ZILBERBERG, C. *Information rythmique*. St Maur des Fossés: Phoriques, 1985.

ZILBERBERG, C. Le Rythme revisité. *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 14, 1988. 25-33.

ZILBERBERG, C. Relativité du Rythme. *Protée*, 18, n. 1, inverno 1990. 37-43.

ZILBERBERG, C. Signification du rythme et rythme de la signification. *Degrés*, 87, outono 1996a.

ZILBERBERG, C. Rythme et générativité. *Études littéraires*, 29, 1996b. 21-38.

ZILBERBERG, C. Síntese da Gramática Tensiva. *Significação: revista brasileira de semiótica*, São Paulo, 25, junho 2006a. 163-204.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do Sentido*. Trad. Ivã C. Lopes; Luiz Tatit e Waldir. Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006b.

ZILBERBERG, Claude. Observações sobre a base tensiva do ritmo. Trad. Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> i. 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 18/10/2017.

ZILBERBERG, C. Le Mythe selon Cassirer. *Trabalho apresentado no Séminaire Intersémiotique* de Paris, 2011b.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011a.

ZERBINATTI, Bruna Paola. *O Ritmo em Semiótica: Teoria e análise de Catatau e Ex--Isto*. 2015. 215 f. Tese. (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) Universidade de São Paulo, São Paulo.